PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

79

ARTE

CHASTEL: *Il gusto dei 'preraffaelliti' in Francia* - ARCANGELI: *Sugli inizi dei Carracci* - BRUNETTI: *Situazione di Viviano Codazzi* - LANDINI: *La mostra di De Staël a Parigi*

Antologia di critici

LUGLIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1956

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/paragone_1956-07_7_79

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno VII - Numero 79 - bimestrale - luglio 1956

SOMMARIO

ANDRÉ CHASTEL: *Il gusto dei 'preraffaelliti' in Francia* - FRANCESCO ARCANGELI: *Sugli inizi dei Carracci* - ESTELLA BRUNETTI: *Situazione di Viviano Codazzi* - LANDO LANDINI: *La mostra di De Staël a Parigi*

ANTOLOGIA

Di critici: '*Giudizio e attribuzione*' *in Giampietro Zanotti* (L. Grassi) - *Ireneo Affò*: dai 'Dialoghi di Frombola' (R. Longhi)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 600
Prezzo del fascicolo letterario	L. 400
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	

ANDRÉ CHASTEL

IL GUSTO DEI 'PRERAFFAELLITI' IN FRANCIA *

PRIMA del 1800 i quadri di 'primitivi' non hanno storia: dipinti per le chiese, restavano *in situ*, affollando le sagrestie, le cappelle minori e magari i granai e i ripostigli, via via che, per conformarsi al gusto moderno, venivano rimpiazzati o immersi nel sonno dello scialbo, quando si trattava di affreschi. Le notizie sulle collezioni, le vendite, le cronache, consentono di seguire con una certa precisione le vicende dei Raffaello, dei Correggio, dei Veronese, ma non quelle dei Botticelli, dei Cosmè Tura o dei 'giotteschi'. Guardàti di sfuggita, poco richiesti, non interessavano che marginalmente le persone di buon gusto. Non fu che attraverso lo straordinario scompiglio prodotto dalle rivoluzioni europee, le soppressioni di conventi, la dispersione di gallerie illustri, le confische repubblicane, gli innumerevoli traffici e vendite dell'epoca imperiale e della Restaurazione, che i 'preraffaelliti' vennero alla luce e trovaron posto, accanto alle 'scuole' tradizionali del XVI e del XVII secolo, nelle esposizioni e nei libri. Il brusco sviluppo dei musei francesi, già preannunciato, nel 1775, dagli acquisti e dai progetti di d'Angiviller, vi contribuì per gran parte[1]. Fin dal 1798 il generale de Pommereul aggiunge alla sua traduzione dell'*Arte di vedere nelle Arti del Disegno* del Milizia un '*resoconto degli oggetti d'arte di cui i nostri musei son stati arricchiti nelle guerre della libertà*' e vi figurano sei Mantegna e diciassette Perugino. Nel museo Napoleone, il pletorico Louvre del 1810, quattro delle nove sezioni principali di pittura son dedicate all'Italia, e un certo numero di 'primitivi' dell'attuale museo figurano nella prima. Nella sua curiosa *Théorie du geste dans l'art de la peinture* del 1813, Paillot de Montabert si richiama, per appoggiare le sue osservazioni, '*a una collezione di quadri di quei tempi remoti che M. Denon ha ora riunito in Italia e che presto verrà ad arricchire il Museo Napoleone*'.

Vivant Denon, infatti, pensando che il XV secolo fosse stato '*trascurato dai teorici e dai compilatori*', teneva a far precedere i complessi di opere classiche straordinariamente ar-

* *Diamo qui tradotta, per gentile concessione, la prefazione che André Chastel ha premesso al catalogo di Michel Laclotte della Mostra dei Primitivi italiani all'Orangerie del Louvre (Maggio-Luglio 1956).*

ricchiti dai prelevamenti ufficiali nelle città straniere, da una sala dedicata interamente alla pittura 'fin dal tempo del suo rinascere nel secolo XIII'. Accanto ai numerosi quadri del XVI e del XVII secolo Denon riunì nel 1811 opere di Giotto, dell'Angelico, dei Senesi e venticinque Perugino. Il grande Salon del Louvre presentava, nel luglio 1814, una raccolta provvisoria di nuovi 'primitivi' italiani e fiamminghi recentemente acquistati, che del resto non sopravvisse alle disfatte dell'Impero. Messo da parte coll'avvento della Restaurazione Denon si dedicò a completare una collezione personale già ricchissima di primitivi come di antichità greche: e se ne può avere un'idea nella *Description des objets d'art qui composent le cabinet de feu M. le baron Vivant Denon* (Paris, 1826).

Era, questo, un interesse nuovo. Vero è che gli autori di guide commentate tanto numerose a Venezia, a Firenze, a Roma, a Bologna, a Napoli, e, su un piano più erudito, gli 'antiquari' come a Siena l'abate Della Valle che con tanta finezza sapeva rendere il carattere di Duccio (*Lettere Sanesi*, 1776), il vecchio Malvasia (1678) a Bologna, e il più vecchio Vasari (1550) a Firenze mai avevano cessato di esaltare i pittori del Trecento e del Quattrocento, ma la loro gloria locale non era mai stata presa in considerazione all'estero. A una storia dell'arte rinnovata toccava il compito di trovarle un posto preciso, e furono i Francesi che, stimolati dalle circostanze e sparsi durante vent'anni nella penisola per ragioni politiche, presero a cuore di mettere in luce l'arte di '*quei tempi remoti*' (il termine di 'primitivi' non era ancor nato, esso non compare che verso la fine del XIX secolo). Il più noto fra questi amatori è il cavaliere Artaud de Montor che pubblica, nel 1808 (la seconda edizione è del 1813) un opuscolo memorabile: *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*: giustificando per la prima volta fuori d'Italia il termine di 'preraffaelliti'. All'opuscolo segue il 'catalogo ragionato di una collezione di centocinquanta quadri del XII, XIII, XIV e XV secolo'. Ci troviamo dodici attribuzioni a Cimabue fra cui il n. 52: '*un San Giovanni con una croce rossa che tiene nella sinistra un cartiglio con su scritto: Ecce agnus Dei etc. La lettera E della prima parola è dipinta in rosso, le altre son dipinte in nero (Altezza 224 mm. 9 pollici; larghezza 221 mm., 8 pollici 2 linee)*'. È questo il piccolo 'San Giovanni' del Museo di Chambéry esposto ora alla mostra dell'Orangerie. Accanto a d'Artaud, anzi un po' prima di lui dobbiamo almeno citare

il nome del Bretone François Cacault, segretario d'ambasciata, poi incaricato d'affari a Napoli (1785-1791) e ambasciatore a Roma (1800-1803). Costui non pubblicò nessun catalogo ma aveva acquistato più di mille quadri che in gran numero passarono, nel 1810, al Museo di Nantes. Lo squisito 'San Francesco stigmatizzato', di Sano di Pietro, i due frammenti della predella del Bergognone, il superbo 'Vescovo' di Cosmè Tura, provengono dalla sua collezione.

È molto singolare che codesta scoperta dei primitivi si verificasse nel momento in cui dominava la moda neoclassica, quando nessuno poteva sfuggire al culto della '*nobiltà antica*' e della '*ragione*': e persino vi si accompagnasse. Il purismo del Milizia e il suo veemente ripudio di ciò che d'ora in poi si chiamerà architettura barocca, congiunto alle perorazioni del Mengs e dei nuovi dottrinari (quelli che convertiranno David) in favore di una pittura casta e grave, avevano contribuito a creare nella visione storica un taglio altrettanto profondo che le idee dell' '89 nell'ordine politico. L'arte del Settecento è corrotta, quella del Seicento è sospetta. I vecchi schemi vanno rifusi e gli antichi maestri italiani situati a un crocevia interessante forniranno un utile argomento agli avversari delle moderne sofisticazioni. Fu con l'intento di completare Winckelmann che Séroux d'Agincourt, ex ufficiale di cavalleria e ministro di agricoltura, stabilitosi a Roma nel 1787, amico di Tiraboschi e di Pigalle, si applicò per vent'anni a elaborare la sua grande *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI siècle* (1811-1823); quei vasti in folio corredati di trecento tavole estremamente curate costituiscono la prima storia dell'arte che unisca al panorama dei secoli un vero 'museo immaginario'. Con soddisfazione, D'Agincourt scopre che il medioevo, considerato dal punto di vista italiano non si è mai staccato completamente dall'antico: l'idea della continuità dell'arte mediterranea permette di accantonare lo schema convenzionale della decadenza medievale e della rinascenza classica. Il rinnovamento che ammiriamo nel secolo sedicesimo si produce egualmente alla fine del XIII: liberati da un pregiudizio abbiamo dinanzi una bella prospettiva di due o tre secoli pieni di opere seducenti che una cronologia piuttosto libera permette di raggruppare per affinità: '*variata come la natura medesima, l'imitazione offrì nelle mani di Giotto e di Starnina una verità graziosa e nobile; in quelle di Lorenzo da Viterbo un che di semplice e d'ingenuo; nel segno di Mantegna un gran carattere ma un tantino*

rustico; una maggior eleganza e maggior sentimento nelle opere di Fra Angelico'. Altri seppero, su queste basi, trovare il segreto delle forme precise e corrette, gli atteggiamenti ragionevoli, e '*comporre le scene in prospettiva*': Masaccio, Signorelli, Ghirlandaio. Sarà facile distinguerli dagli artisti interessanti ma meno formati di Bologna e di Venezia.

D'Agincourt inclina dunque a porre in una situazione privilegiata i Toscani, sviluppatisi all'ombra di Dante come gli antichi all'ombra di Omero. L'interesse per i 'primitivi' nel secolo XIX, procederà sempre di pari passo colla presunzione ingannevole che Dante fosse il loro ispiratore. La loro dignità universale vien convalidata dal fatto di esser spiegati da un capolavoro letterario. Inoltre D'Agincourt aiuta a capire perché Orcagna, artista secondario, sarà sempre rammentato al primo posto fra gli antichi maestri fiorentini: '*I poemi di Dante, genio creatore a cui la lingua e la poesia italiane son debitrici della loro formazione, improntata ad ogni pagina del suo profondo sentimento, divennero ben presto per i pittori una fonte copiosa; e soprattutto l'inferno, la più celebre delle sue opere, stimolò spesso il loro estro poetico*'. Naturalmente l'esempio citato è il famoso affresco di Santa Maria Novella.

Lo stesso orientamento si ritrova in Artaud de Montor, amatore d'arte italiana e dantista: egli pubblicò infatti fra il 1811 e il 1813 una nuova traduzione di Dante che fece testo, dopo avere, nelle sue *Considérations* messo a fuoco in modo esemplare parecchi dati precisi. La sua attenzione si rivolge all'importanza del '*Dugento*': '*il fiorentino Cimabue, presentato dal Vasari come il primo allievo dei Greci e il solo riformatore della pittura in Italia, è stato preceduto da altri pittori italiani*' (egli pensa a Guido da Siena di cui accetta, secondo la tradizione, la data del 1221); alla varietà delle antiche scuole: '*Il rinnovamento della pittura non viene soltanto da Firenze... Si possono distinguere stili diversi nelle vecchie pitture di Pisa, di Siena, di Venezia, di Bologna e di Parma*'; all'importanza dei mosaici e degli affreschi romani dell'età romanica, alla superiorità della tempera '*i cui colori sono inalterabili anche all'acqua*'; alla bellezza dei forzieri o 'cassoni' '*che non si guardano senza esserne dilettati e stupiti*'.

Artaud parlava da 'conoscitore', ma il teorico che ha meglio sviluppato le conseguenze storiche della rivalutazione dei 'primitivi' è Paillot de Montabert. La sua *Dissertation sur les peintures du moyen âge et sur celles qu'on a appelées gothiques* (Paris, 1812) mette in evidenza i nuovi principi discriminativi favorevoli al medioevo italiano. '*Incoerente e falsa sarebbe*

una critica dei moderni che, proclamando Raffaello principe dei loro pittori, rifiutassero di riconoscere come utili e preziosi i modelli medesimi che hanno illuminato e guidato i primi passi di quel grande, modelli che, a loro volta, derivano dalle inapprezzabili fonti dell'antichità'.

Paillot dunque distingue parecchie scuole medievali: la '*scuola romana*' che nella pittura come nella scultura è stata la 'prima conservatrice' dell'eccellenza antica (egli allude all'arte paleocristiana), la '*scuola greca di Costantinopoli*', caratterizzata dalla '*gravità, la dignità e anche la bellezza, sebbene espresse con deboli mezzi*' (e, a questo proposito, osserva acutamente che '*gli artisti attratti in Italia da Costantinopoli erano piuttosto dei mosaicisti che dei pittori veri e proprî*' e che '*c'è in essi maggior varietà che non si crederebbe a tutta prima*'), la '*scuola fiorentina*' dove '*si nota una maggior ricerca delle qualità dell'espressione*' e in cui si seppe raggiungere '*una grande esattezza di contorni*', la '*scuola veneziana*' che sarà '*la madre del colore moderno*'; infine la '*scuola gotica del Nord*', più difficile ad afferrare, abbandonata al '*capriccio e al tono impresso dai costumi*' e del resto nata tardivamente per far fiorire delle '*immagini orrende*' che bisogna lasciare alla '*critica degli scontenti*'. Quest'arte confusa con i suoi '*grotteschi panneggi di stoffa o di cartapecora bagnata*' non ha nulla di comune con le '*espressioni semplici e ragionevoli del medioevo*', vale a dire coi 'primitivi italiani'.

La continuità prospettica della storia è così ristabilita e si eviterà l'errore di chi '*non ammette il senso comune nelle pitture che dopo le imprese degli uomini celebri del cinquecento*'. Assai prima di Ruskin, dunque, Paillot si convinse che il meglio del cosidetto rinascimento viene da ciò che lo precede, e che l'arte ha meno sofferto dai barbari che dalle '*manie e dalle teorie delle nuove civiltà*'. Altri elementi sono da considerarsi piuttosto che la virtuosità tecnica e la potenza dell'effetto. '*Dal rinnovato gusto delle scienze e delle lettere e a cominciare dal secolo di Leone X, i moderni sono rimasti troppo storditi e invasati da tutto quel complesso di cognizioni nuove e crescenti*'. Per la composizione e l'espressione, Raffaello, i Carracci, Poussin, non hanno fatto che sviluppare ciò che era già presente nella pittura anteriore, più semplice, più vicina, nei toni, all'antico, grazie alla tecnica calma e schietta della tempera che sarà compromessa dalla pericolosa pittura ad olio. Salvo, insomma, qualche aberrazione tardiva del Settentrione il medioevo è artisticamente sano e procede più o meno esplicitamente dall'antico. Continuando in tal modo (e suo mal-

grado) Winckelmann, si correggeranno le ingiustizie commesse dai teorici classici: Bellori, Félibien e via di seguito. Ed ecco affermarsi l'opinione (e questa formula fondamentale sarà la carta del 'preraffaellismo'): '*Verso il sedicesimo secolo la pittura, progredita quanto a imitazione e a esecuzione, aveva praticamente perduto in dignità, in candore, in bellezza*'. Non si potevano trarre conseguenze più precise e più ardite dalla 'riscoperta' dei primitivi. La dichiarazione non fu vana e, per esempio, anche Emeric David vedeva negli affreschi di Assisi un '*capolavoro di nobiltà e d'ingenuità*' e sosteneva il loro legame con l'arte antica attraverso i 'greci moderni' (*Biographie universelle*, XVII, 1816).

È soltanto in una seconda fase che la nozione di 'primitivi' si preciserà in associazione, non più con la purezza dell'arte ellenica, ma con l'intensità della civiltà 'gotica'. In un primo momento ci si legge una manifestazione interessante di valori formali arcaici che si sovrappongono molto agevolmente a quelli del mondo greco. Le riproduzioni al tratto eseguite da Piroli delle pitture di Masaccio, da Lasinio di quelle del Campo Santo di Pisa (1812) e le belle tavole del trattato di Séroux d'Agincourt, accusano la parentela dei contorni sottili e delle forme gracili del Trecento e del primo Quattrocento con quelli dei vasi greci o delle sculture romane, resi anch'essi famigliari, da un cinquantennio, per mezzo dell'incisione al tratto. L'"Incoronazione della Vergine' dell'Angelico, passata nella galleria del Re, è pubblicata col medesimo spirito in una raccolta di quindici tavole da Guglielmo Ternite, nel 1817.

L'accomunarsi dei due sistemi di valori è costante. Wicar, nativo di Lille e amico di David, lascerà alla sua città, dopo una vita passata in gran parte in Italia, una delle più belle raccolte di disegni italiani, dove i Perugino e i Filippino si mescolano ai più celebri fogli di Raffaello, di Pontormo, e di Tiziano. La donazione del cardinal Fesch, dopo complicati maneggi, avvierà finalmente verso le chiese della Corsica e il museo di Ajaccio, insieme a numerose composizioni italiane del Seicento, opere affascinanti come il 'Vescovo' di B. Daddi, l'ammirevole 'Vergine e Santi' di Cosmè Tura, un Boccati, un Botticelli e la 'Vergine col Bambino', purtroppo mal conservata, di Giovanni Bellini [2].

David non era particolarmente attratto dai primitivi che, verso il 1780, non erano ancora di moda; a Firenze si curerà meno di Giotto e di Masaccio che dei bassorilievi degli Uffizi: egli chiede il permesso di '*prendre dessus de légères*

intentions'. Ma in mezzo al suo materiale di lavoro, si trova il rilievo di un disegno famoso (attribuito variamente ad A. Pollaiuolo e a Mantegna) che talvolta s'intitola 'Lamentazione sul corpo del Gattamelata' e che, inciso da Prestel nel 1777, poteva passare per una copia dall'antico. C'è di più, ed è Delécluze che lo riferisce: '*Mentre meditava sul suo soggetto di Leonida e, assorto interamente nello studio dell'arte greca, nutriva il suo spirito e i suoi occhi di quanto la statuaria antica ci ha lasciato di più severo e di più bello, colpito nel medesimo tempo dalle bellezze analoghe che credeva di riconoscere nei vecchi maestri moderni come Giotto, Fra Angelico da Fiesole e soprattutto Perugino, David s'ispirava volta a volta sulle composizioni famose di quelle due epoche*'. Era infatti attirato dalla distribuzione delle figure *su un solo piano* in Perugino e dal modo della composizione che invece di subordinar tutto all'effetto drammatico, fissa l'attenzione '*successivamente su ognuno dei personaggi*'. Con l'importanza essenziale del contorno e della legatura costante lo svolgersi regolare a guisa di fregio, caro ai Davidiani, può trovare una giustificazione nell'arte anteriore a Raffaello[3].

Poco attento alle sfumature dell'espressione Stendhal riesce persino, grazie al 'bello ideale', ad accomunare il contorno filato di Canova e dei suoi emuli alle 'teste angeliche' di Filippo Lippi e di Fra Giovanni da Fiesole, e aggiunge: '*Mi rendo conto di come M. Cornelius e gli altri pittori tedeschi di Roma le abbiano prese a modello*' (Rome, Naples et Florence, Paris, 1877). Parallelamente alle rivalutazioni degli eruditi francesi, i Nazzareni di Roma cui allude Stendhal avevano fondato su una intensa 'Schwärmerei' preraffaellita un programma di rinnovamento artistico e morale: la loro vita comunitaria, candida parodia degli studi conventuali del Quattrocento, la loro ispirazione devota, procedevano in nome di un idealismo non meno intransigente di quello dei Davidiani, sebbene di una orientazione opposta. Le raffigurazioni laboriose della scuola del Pincio costituivano infatti il primo sforzo per staccare i primitivi dal formalismo astratto e pagano dei 'neoclassici', per sottrarli ai dogmi di Winckelmann e legarli alla restaurazione romantica d'una civiltà cavalleresca e cristiana. L'arte tenera del Perugino fu per un certo tempo il loro modello, ma il sentimentale Overbeck, il focoso Cornelius, il romantico Schnorr von Carosfeld non dimenticavano Dürer e risalivano invincibilmente la vecchia strada delle Alpi. Il preraffaellismo dei Tedeschi stava per esser sostenuto dalla straordinaria erudizone italiana di F. von Rumhor, ma l'ammirazione per i maestri

di Colonia e di Norimberga — che Boisserée e Wallraf cominciavano a raccogliere — gli conferirà sempre più un carattere particolare. In Francia la restituzione dei 'primitivi' in un quadro puramente pittoresco del medioevo si delineerà, favorita dalla crisi ben nota che ha il suo apice verso il 1830, ma non sarà mai completa e permetterà sempre di sfuggire al 'gotico' convenzionale dei romantici.

Una divertente e celebre pagina di Delécluze sulla setta degli estremisti arcaizzanti e sulle piccole sette d'ispirazione romantica ci offre qui un'utile esemplificazione. L'autore mette in scena, appellandosi ai suoi ricordi di gioventù, Maurice Quay (o Quai) appassionato per la scultura anteriore a Pericle e che considera l'arte prefidiaca la sola integra e vigorosa, allo stesso modo che i giovani pittori del 1830 si comportavano nei riguardi della 'pittura preraffaellita'. Col soprannome ironico di Agamennone, egli è il capo dei 'Penseurs' o 'Barbus': '*È studiando con amore sfrenato le pitture vascolari e la statuaria antica che il mio amico Agamennone e i suoi imitatori sono arrivati al punto di vestirsi alla greca e lasciarsi crescere la barba; allo stesso modo nel corso dei quattro o cinque ultimi anni tutti quelli che s'interessano dei punti di centro delle ogive, che si sono appassionati ai costumi di Carlo VI, che hanno studiato i diavoletti simbolici ed enigmatici scolpiti sulle facciate delle cattedrali, che nutriscono lo spirito sull'Inferno di Dante e col genere di mitologia infernale introdotta in Europa dal cattolicesimo e dalla cavalleria: tutti costoro, infine, avendo appreso dai manoscritti e dalle illustrazioni che li ornano come gli uomini viventi quando si inventarono, cantarono e dipinsero tutte quelle cose portassero la barba, si son fatti crescere la loro e, compatibilmente colla moda e le buone maniere, hanno anche indossato e indossano abiti tagliati e ornati alla maniera del medioevo*'. E tuttavia bisogna riconoscere che i gotici del 1832 '*non sono così sinceramente entusiasti del medioevo come gli « antichi» del 1799 lo erano della Grecia del tempo d'Omero*'. Il fatto è che '*invece di vederli coperti delle vesti del XII e del XIII secolo, tempi eroici della cavalleria, li troviamo ligi al costume (copiato del resto infedelmente) di Enrico III*'. Il loro medioevo si avvantaggerebbe ad esser più puro, ma il loro ideale è proprio quello del mondo 'primitivo' (ecco, finalmente, la parola) e dell'arte 'candida'; '*all'Omero degli uni (i « Barbus» del 1800) si oppone il Dante degli altri; i primi volevano ridiventar «primitivi», i secondi aspirano modestamente all'ingenuità; il mio amico Agamennone non ammetteva altro modello di pittura che i vasi greci; gli « ingenui» dei nostri giorni studiano religiosamente le pitture della antica scuola tedesca e le illustrazioni dei più vetusti*

manoscritti'. In sostanza, l'intransigenza dei 'Barbus' davidiani era ispirata da una passione di purezza formale superiore alla confusione letteraria dei nuovi romantici.

Il gusto dei 'giotteschi' si presenta in Ingres come una tentazione per eccesso, il fascino della sottigliezza e della astrazione: egli ne è attratto un po' come dall'esotismo orientale che significa per lui purezza di colore e una voluttuosa rinunzia. In Italia, dal 1816 al 1824, Ingres si concede queste curiosità: il grazioso pannello con 'San Paolo' del Butinone, la squisita predella con 'San Giuliano' di Masolino lo proveranno a sufficienza nel lascito che egli ne farà più tardi al museo di Montauban. Più di David egli indugia al Campo Santo di Pisa e al convento di San Marco mentre nelle sue cartelle si troveranno studi da opere di Filippo Lippi, Signorelli, Pinturicchio. Non è soltanto la sagoma delle forme, un disegno paragonabile a quello dei vasi etruschi ad attirarlo: ma il grande stile della miniatura, i toni uniti, l'oro e l'azzurro, lo stiramento gotico delle figure. Questa compiacenza è manifesta nel momento di 'Paolo e Francesca' (1819). Nel corso degli anni successivi Granet, Scheffer, Delaroche, fecero a gara nell'impadronirsi dell'Italia francescana e dantesca trattandone i soggetti con un gusto aneddotico e sentimentale che presuppone un rapido colpo d'occhio sui 'primitivi'. L'opposizione accademica vigila: Quatremère de Quincy si stupisce e pubblica opportunamente il suo 'Raffaello' per ricondurre Ingres a un più sano apprezzamento dei valori, talché il maestro della 'Apoteosi di Omero' (1827) si ritrova nella situazione ambigua di David, con la responsabilità di una dottrina che non gli si addice interamente e donde i suoi allievi più curiosi (se non i più dotati) tendono a evadere, proprio per una meditazione insistente e del resto tendenziosa, dei 'primitivi'[4].

Questo 'preraffaellismo' francese trovava la sua giustificazione durevole in un ritorno all'ispirazione cristiana e in una larga interpretazione 'spirituale' della storia. Un Bretone volubile ed eccessivo, Rio, si propose nel suo trattato *De l'art chrétien* (1836, edito nuovamente nel 1874) di scrivere per la prima volta uno studio metodico dei 'primitivi' che, al suo tempo, s'impose. Egli vi racconta, scuola per scuola (senese, fiorentina, umbra, lombarda, ferrarese, veneziana) con grande sfoggio di aneddoti e di letteratura le meraviglie di un'arte che cominciando da Duccio e Cimabue si arresta a Raffaello. Il XV secolo è l'età patetica in cui due tendenze contrarie dello spirito si trovano a lottare: e cioè la

fedeltà all'arte purificata dei primitivi e la 'resurrezione del paganesimo'. Rio, d'altronde, esprime l'opinione che alle soglie della scuola mistica '*si esaurisce la competenza dei cosidetti conoscitori, giacché lo strumento particolare che si applica alla valutazione della specie di prodotto di cui stiamo per parlare non è più quello che serve a giudicare le comuni opere d'arte... Chi disponesse per questo studio di tutte le doti richieste per intendere il bello in ogni sua accezione*' aggiunge egli ingenuamente '*non avrebbe da temere che un sol pericolo, analogo a quello cui sono esposti gli affezionati troppo esclusivi delle letture mistiche, e cioè correrebbe il rischio di sacrificare gli altri elementi della storia dell'arte per respirare con maggior agio il profumo soave e prodigiosamente variato delle devozioni popolari*'. E il Rio si espone volentieri al rischio di scavalcare 'i confini della critica erudita'. Dottrinario e impulsivo, non distrugge gli errori accademici di un Quatremère che per accumulare fantasie e invenzioni non ancora tutte scomparse dalle storie dell'arte. Egli attribuisce, naturalmente, una importanza straordinaria all'Orcagna, '*che era all'altezza di ogni impresa, ma il cui genio serio, nutrito della lettura del poema di Dante rendeva più particolarmente atto a... inaugurare il trionfo dell'arte cristiana nel Campo Santo di Pisa succedendo al senese Pietro Lorenzetti*'. Savonarola, poeta e riformatore che riunisce in sé opportunamente la corrente ascetica e il senso dell'arte è dunque esaltato smisuratamente e posto al vertice di tutto il secolo XV che in tal modo conclude. Tutto è ingannevolmente riferito al suo insegnamento sicché Rio afferma imperturbabile: '*Fra tutte le classi della società fiorentina quella che gli fornì il maggior numero di campioni religiosamente devoti alla sua causa fu senza paragone quella degli artisti*;' opinione che può essere soggetta a cautela. Ma l'azione di Rio ebbe pure molta importanza, essa stimolò gli storici.

Una prospettiva ancor più ambiziosa e più dommatica della storia dell'arte cristiana fu tracciata da Lord Lindsay, nei suoi *Sketches of the History of Christian Art* (Londra, 1847) sui quali il giovane Ruskin fece le sue prime prove con una recensione aggressiva. Lo sviluppo delle arti è illuminato dal principio trinitario, 'senso, intelletto, spirito' (vale a dire: materia e colore, forma e sentimento) il cui dosaggio è esatto in Nicola Pisano e nell'Orcagna, quasi perfetto nell'Angelico, in cui il colore, l'elemento sensuale, non raggiunge il livello delle qualità disegnative: riserva che provocò da parte di Ruskin una violenta protesta[5].

Era venuto il momento che, riprendendo il sogno di una setta idealista tenacemente associata al culto dei 'primitivi'

si fondò a Oxford la 'Confraternita preraffaellita' (1848), basata su una ostilità assoluta al '*sentimento delle scuole rinascimentali composto di pigrizia, d'infedeltà, di sensualità, di frivolo orgoglio*'. È necessario sfuggire alla volgarità moderna: l'ultima parola consiste in una contemplazione pura, una estasi estetica che sostenga la famigliarità cogli antichi maestri conclusa in pitture di sogno, equivoche e sovrabbondanti.

Negli allievi di Ingres, presi da una soavità e una delicatezza estenuate, il prestigio di Assisi lotta contro la seduzione della cattedrale di Colonia, troppo amata dai romantici: essi detestano il confuso bagaglio gotico e il pittoresco degli studi. Più timidi degli Inglesi, appassionati di un'arte più pallida, non trovano nei loro modelli preraffaelliti che certe virtù quintessenziali, la grazia pudica di un'arte mediterranea durevolmente 'battezzata' secondo la formula di Orsel. La formazione di questa scuola 'dell'arte filosofica', dove '*tutto è minuzioso, lentamente elaborato e timido*', avvenne a Lione e diede un gran fastidio a Baudelaire. Essa è obnubilata da una sorta di sogno umbro congiunto a un furtivo esoterismo: una poesia da 'Fiori del Bene'. Il curioso ciclo di Janmot '*che prende l'Anima alla sua origine e la segue in tutte le sue manifestazioni*' resta il capolavoro limitato e tepido del 'preraffaellismo' francese. A Parigi, l''Incoronazione della Vergine' di Amaury Duval nella cappella del catechismo di Saint-Germain-l'Auxerrois, la lunga processione di santi e sante su fondo oro collocata da Hippolyte Flandrin nella navata di Saint-Vincent-de-Paul (superiore alla pallida Bibbia illustrata di Saint-Germain-des-Près) ne rappresentano le migliori espressioni monumentali. Un critico, abbozzando un parallelo fra Delacroix e Flandrin, oppone al '*genio inquieto*' del primo che '*stimolava incessantemente delle sofferenze chimeriche*', la '*nobile placidezza*' del secondo, '*i suoi lunghi studi accanto a M. Ingres e una eguale famigliarità con Giotto e con Raffaello, felice connubio congiunto nel suo spirito cogli splendori dell'antichità*'. '*La benignità del suo carattere come la dolce soavità del suo pennello*' spiegano come lo si sia chiamato il '*Beato Angelico del secolo XIX*': che era un bell'esagerare (Ch. Duval, *Eugène Delacroix et Hippolyte Flandrin, parallèle*, Paris, 1864). E tuttavia questa scuola d'arte sacra, le cui debolezze son troppo evidenti, prosegue da Ingres a Puvis de Chavannes e a Maurice Denis in una linea di sviluppo continua, la linea serena dei pittori che il culto del Trecento italiano difende, volta a volta, dalla truculenza romantica, dall'impegno di Courbet, dall'allegrezza profana di Manet e degli Impressio-

nisti. Essa rappresentò un contrappeso, talvolta assai nobile, agli incanti e alle licenze del realismo e della 'modernità'[6].

A Lione i collezionisti d'arte italiana erano numerosi: Revoil, per esempio, il maestro di Orsel, possedeva dei buoni 'primitivi', ma, per una specie di fatalità, le raccolte lionesi di questo secolo andranno disperse l'una dopo l'altra, come quella di un altro pittore di Lione, Carrand, che passerà, del resto, al museo del Bargello. Altrove c'è sempre chi séguita a raccogliere. Thomas Henry, esperto del Louvre, lascia alla città di Cherbourg una bellissima collezione che entra al museo nel 1835: vi noteremo almeno la predella dell'Angelico e l'eccellente 'Deposizione' di Filippo Lippi. Più tardi la città di Le Mans riceverà in dono dagli eredi di Evariste Fouret alcune opere di maestri italiani: esse si aggiungono al pannello di Lorenzetti, ai piacevoli 'cassoni' di Pesellino, acquistati dal Comune alla vendita del 1863.

In Gran Bretagna, madre dei preraffaelliti militanti e dei Ruskiniani, gli amatori di 'primitivi' non eran mai mancati e si trovano sempre più frequentemente sulle strade italiane. Diligenti visitatori esplorano, in concorrenza coi collezionisti francesi e tedeschi, le gallerie dove già abili mercanti preparano notevoli collezioni di antichi maestri. Il conoscitore tedesco G. F. Waagen che pubblica uno studio d'insieme sulle raccolte inglesi (*Works of art and artists in England*, 3 vol., Londra, 1838) ricorda al museo di Liverpool una dozzina di primitivi, legato di W. Roscoë, lo storico di Lorenzo de Medici, ma indugia soprattutto sulla collezione di 'pitture della scuola toscana dal XIII al XV secolo' di Y. Ottley, a cui s'aggiunge un eccezionale complesso di miniature. '*Mr Ottley è gran nemico della pulitura dei quadri, sicché la maggior parte delle opere son sempre al loro stato puro, circostanza particolarmente importante per i quadri a tempera giacché colla rimozione della vernice originale le velature e l'armonia della fusione si perdono*'. Le attribuzioni ai senesi, all'Angelico, a Botticelli sono puntualizzate, talvolta rettificate, e Waagen soggiunge: '*Sarebbe difficile e forse impossibile formare oggi in Italia una collezione di questa qualità*'. Il complimento era esagerato: F. Reiset, il Conservatore delle pitture del Louvre che doveva opporre un così strano impedimento all'istallazione della galleria Campana, poté, a partire dal 1840, riunire per proprio conto un notevole gruppo di 'primitivi' che fu ceduto prima della vendita al duca di Aumale, nel 1879: la 'Simonetta' di Piero di Cosimo, l'incomparabile 'Matrimonio mistico di San Francesco' del Sassetta son così divenuti, insieme al davanti di

cassone con la 'Ester' di Filippino Lippi acquistato a una vendita nel 1892, pezzi fondamentali del Museo di Chantilly[7].

A Firenze, Francesco Lombardi e Ugo Baldi avevano raccolto, dal 1838, un centinaio di quadri toscani, valorizzati per mezzo di cataloghi nel 1844 e nel 1845: nel 1857 la Galleria Nazionale di Londra ne comprò ventidue fra cui una delle più belle tavole della bottega dell'Orcagna, il polittico di San Pier Maggiore. A Roma, il marchese Campana aveva messo insieme un immenso museo dove, nello spirito degli amatori dell'Impero, l'antico si accostava al 'primitivo', i vasi etruschi ai quadri giotteschi. Il suo fallimento e le sue disgrazie furon seguiti attentamente da emissari inglesi, russi e francesi e l'acquisto di quel formidabile museo da parte del governo di Napoleone III nel 1861, rimane una grande data[8]. Sciocche e maligne polemiche personali e rancori politici mal controllati impedirono che sotto l'Impero e subito dopo fosse conservata nella sua integrità la notevole serie di antiche scuole italiane che ne costituiva la parte più bella. E non è senza interesse ricordare la lettera inviata da Delacroix al 'Journal des Débats' e pubblicata il 9 novembre 1862, proprio nel vivo di codeste discussioni: 'La curiosa collezione di quadri italiani del marchese Campana è stata, a mio vedere, giudicata superficialmente e condannata quasi in blocco da persone che non si son rese conto a sufficienza della sua importanza relativa e dei lumi che essa dà sulle origini e i progressi delle scuole italiane. Queste nozioni, che finora non si potevano trovare in nessun modo a Parigi, si ricavano dall'accostamento dei quadri e dai confronti che ora ne risultano'. La riunione delle opere disperse nel '63, nel '72, nel '76, in un museo così magnificamente appropriato come lo Petit Palais episcopale di Avignone sarebbe, dopo un secolo, una felice riparazione.

La mostra dell'Orangerie (1056) fornisce l'abbozzo di un così desiderabile raggruppamento. Il 'museo Campana' non ci figura tuttavia che per un terzo ed è per questo che qui si è tentato di spiegare come questo importantissimo acquisto non segnasse il punto di partenza ma il coronamento di un gusto per i 'preraffaelliti' essenziale alla cultura francese, fin dal tempo delle guerre d'Italia.

NOTE

[1] H. Focillon, *La peinture au XIX^e siècle* (Paris, 1927), vol. I, pp. 56-59, pp. 282-290.

Ch. Saunier, *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire* (Paris, 1902).

J.-J. Marquet de Vasselot, *Répertoire des catalogues du Musée du Louvre (1793-1926)*, Paris, 1927.

R. Schneider, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Paris, 1910, cap. III, 2, la pittura italiana, pp. 118 e segg.

M.-L. Blumer, *Mission de Denon en Italie* (1811), in 'Revue des Études napoléoniennes' (1934), e *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, in 'Bulletin Société Histoire Art Français' (1936), pp. 244-348.

A. Challamel, *La collection Artaud de Montor* (1843).

[2] Sulla donazione del Cardinale Fesch: F. Peraldi e P. Novellini, *Catalogue du Musée d'Ajaccio* (Ajaccio, 1842).

[3] E.-J. Delécluze, *Louis David* (Paris, 1855).

L. Hautecoeur, *Louis David, son école et son temps* (Paris, 1954).

U. Desportes, *Les dessins de Louis David* (tesi universitaria inedita, ms. dattilografato), Paris, 1956.

[4] Qualche giorno prima della morte, nel gennaio 1867, Ingres ricopiava un calco da Giotto. E si cita sempre la frase dei suoi taccuini: 'la vera culla della bella pittura è stata la cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze'. Ma questa annotazione — tutt'altro che originale — assume ben altro valore accanto alla dichiarazione contigua: 'i materiali dell'arte sono a Firenze e i risultati a Roma' (J. Delécluze, *Ingres, sa vie, ses travaux*, Paris, 1870, p. 154). Il 'preraffaellismo' di Ingres è stato meno costante e deciso di quanto non si sia creduto. È difficile ammettere che egli fosse il solo ad ammirare Masaccio in un'epoca in cui nessuno sospettava la grandezza del *Tributo*, e che 'uno dei suoi tratti più originali è stato di saper assimilare lo spirito dei trecentisti e dei quattrocentisti' (J. Alazard, *Ingres et l'ingrisme*, Paris, 1950, p. 40). Questo studio sottolinea precisamente l'ampiezza del gusto per i primitivi italiani in Francia; e Ingres non vi ha partecipato senza riserve. Egli ritornava sempre a Raffaello, che gli era stato rivelato assai per tempo dal suo maestro Roques a Tolosa, e non meno volontieri al Bronzino (P. Hesslé e D. Ternois, *Catalogue de l'Exposition: Ingres et ses maîtres*, Toulouse et Montauban, 1955). Le osservazioni espresse a questo proposito da G. Planche in 'La Revue des Deux Mondes' del 1851, non sono senza fondamento.

[5] J. Steegman, *Lord Lindsay's 'History of Christian Art'* in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institute' (1947), X, pp. 123-131.

T. Borenius, *The Rediscovery of Primitives*, in 'Quarterly Review' (aprile 1923).

[6] Maurice Denis, *Les elèves d'Ingres*, in 'L'Occident' (1902), ripreso in *Théories* (1890-1910), Paris, 1920.

R. Jullian, *Introd. à la Peinture lyonnaise au XIX^e siècle* (Lyon, 1949).

[7] Sulla collezione Reiset e gli acquisti di Chantilly:

G. Lafenestre, *Maîtres anciens, études d'histoire et d'art* (Paris, 1882), pp. 159-276. H. Malo, *Le Château de Chantilly* (Paris, 1938), cap. X.

[8] Sulla collezione Campana: S. Reinach, *Esquisse d'une histoire de la collection Campana*, in 'Revue Archéologique' (1904), vol. IV, p. 179 e segg., p. 364 e segg.; vol. V (1905), p. 57 e segg., p. 208 e segg., p. 343 e segg.

Sulla sua dispersione: M. Besnier, *La collection Campana et les musées de province*, in 'Revue Archéologique', vol. V (1906), p. 30 e segg., p. 423 e segg.

E: P. Perdrizet e René Jean, *La Collection Campana et les musées français* (Bordeaux, 1907).

Sulla sua importanza: J. Cauvet, *Les anciennes écoles italiennes au Musée Campana*, in 'Mèmoires de l'Académie de Caen' (1863).

FRANCESCO ARCANGELI

SUGLI INIZI DEI CARRACCI

Senza entrar nel merito, almeno per il momento, della interpretazione eclettico-accademica tuttora corrente[1] sui Carracci, mi par certo che sulla loro storia vera non troppo ancora si sappia; e, in particolare, sulla loro giovinezza. Su questo punto, fondamentale per intenderli, mi pare non si sappia tuttora molto più di quanto ce ne volle tramandare Carlo Cesare Malvasia[2], il primo storico compiuto della pittura bolognese: uno strano vero cioè, assai più di sentimento e di campanile che di fatti sicuri e di induzioni probabili, un vero vivente ma sùbito torbido, passato al filtro della intelligenza e della sensibilità, cariche, capziose, insinuanti e oratorie di quell'uomo davvero notevole; un vero condito entro la droga a più sapori d'una particolare 'cucina bolognese'. Impossibile respingerlo in blocco, difficilissimo selezionarlo utilmente. Ora il Malvasia era preoccupato, si sa, di risollevare la fama insidiata di Lodovico Carracci contro il partito che aveva sostenuto Annibale e Agostino, i due cugini che, di bolognesi fatti romani, avevano elaborato, in Roma, la prima, importante impresa d'un classicismo seicentesco. Fatti di municipio (Lodovico non aveva mai potuto o voluto saperne di Roma, e a Bologna era rimasto per tutta la vita) e fatti di sensibilità autentica guidavano lo storico a quella sua preferenza che anche qualche moderno può sentire, tuttora, se non giusta, certo plausibile; ma la sua parzialità, portandolo verso il parteggiare fazioso, lo spingeva ad elaborare, sulla pagina, un complesso di situazioni non rispondenti.

*

Sarà, certamente, la mostra che aprirà i battenti fra nemmen cinquanta giorni, all'Archiginnasio di Bologna, a portar molta luce d'ingegno e di ricerca moderna sull'intricato, e tuttora stranamente malnoto mondo carraccesco. Non c'è dubbio che, verso novembre, dovremo saperne, sulla difficile questione, assai più di quanto ora non se ne sappia. Ma, anche se la mia veste di membro del Comitato della mostra stessa dovesse fare apparire indiscreto il mio intervento, ho creduto fosse mio dovere — esercitato, purtroppo, ben tardi — stendere in anticipo le mie opinioni sulla giovinezza dei Carracci. Ho la presunzione di ritenerle quasi per intero dirette ed inedite, e utile sgabello alle discus-

sioni dei miei colleghi. Essi ne terranno, naturalmente, il conto che vorranno, ma avranno almeno l'opportunità di oppugnarle, se mai, sulla pagina, che è sempre tutt'altra cosa che a voce. Confesso anche, pur se sarebbe preferibile tacerne, che il mio intervento personale in una questione che mi è cara, soprattutto per quanto riguarda Lodovico Carracci, potrei dire sin dalla fanciullezza, accade in fretta e male; in pessime condizioni, soprattutto filologiche, di lavoro. Ma mi conforta il pensiero che, per quegli anni prima e poco dopo il 1585 che interesseranno in particolare la mia ricerca, le fonti antiche e moderne sono, sostanzialmente, pressoché silenziose, o fuorvianti; tanto che nemmeno quelle, pur benintenzionate e lodevolmente volonterose[3], che avrebbero dovuto specialisticamente dedicarvisi portano lumi importanti sull'argomento. Spesso, lo lasciano alla sua preistoria. Resta dunque l'esame, più accanito e diramato che sarà possibile, delle opere.

*

Quando mi capitò, parecchi anni or sono, di vedere questo singolare 'Sposalizio di Santa' (quale, non si deciderà, non avendo essa attributi particolari se non la coroncina)[4], la paternità carraccesca, e in particolare di Lodovico, mi parve presto chiara, nonostante che i proprietarî del quadro mi rammentassero una precedente attribuzione di Adolfo Venturi a Lelio Orsi /*tavola* 1 *a*/. Se questa era genericamente giustificabile con una certa preziosità di sapore parmense che pure è nell'opera, presto ci si avvedeva d'una diversa maturità di epoca, e d'una diversa, più quotidiana umanità. Quella Madonna leggermente negroide, è, però, altrettanto, distratta e popolare; la Santina, agghindata e turchestana fin che si vuole (Caterina allora, per la generica definizione orientaleggiante d'un impreciso carattere egizio?) è anche teneramente, acerbamente adolescente: per non dire di quel Bambino brutterello, e di quello scenarietto ambientale, con l'imprestito un po' assurdo, da ipertesi modelli manieristici, dell'alto plinto e delle due colonne, l'una semidiruta, con la tenda annodata e le magre fraschettine spruzzate qua e là. La pittura, un po' secca, anche se raffittita in panni e nastri più riccamente toccati, orna con dolceagra modestia, ma tutt'altro che sgradevole, questa umanità un po' rigida, timidamente assorta. La gamma dei colori, ancor manieristica per una sorta di monocromato sculturale, è però già liquida e personale nel rosso rosa del corpetto della Vergine, nel verdone (che fu azzurro cupo)

del manto, e in altre note tra il bronzo, il ranciato, il rabarbaro. Già allora supposi che questa (che ancora mi sembra la più antica comparsa di Lodovico in pittura su tela) andasse press'a poco in parallelo col noto quadro d'esordio d'Annibale Carracci, il 'Crocefisso con Santi', già in San Nicolò di San Felice a Bologna, datato 1583. Pigrizia, lunga noncuranza per argomenti che avrebber dovuto esserci più cari, e soprattutto ragioni malfondate — timore d'una 'provincia', o non so che altro — han fatto sì che fosse soltanto l'occasione delle grandi mostre del '600 bolognese, benemeritamente promosse e realizzate da Cesare Gnudi, a svegliarci dal letargo. Da poco quindi, tornando dopo gran tempo a ristudiare gli affreschi dei Carracci a Palazzo Fava, ho trovato conferma alla mia vecchia opinione, rimasta come campata in aria sul filo d'una intuizione che ci può tradire. Non ho avuto da pentirmi questa volta, perché non credo arrischiato affermare che queste figlie di Pelia */tavola 1 b/*, ingannate accanto alla caldana tripode, davanti a cui Medea sta operando le sue arti di maga, con la sospesa attenzione dei loro volti orgogliosetti od ombrosi, con quelle acconciature giovanili, col loro un po' rigido stare accanto ad una colonna pressoché identica in ogni modanatura, e persino nell'acida bizzarria prospettica, a quelle dello 'Sposalizio' che già conosciamo, mostrano a chiare note di esser state dipinte dalla stessa mano che ha dipinto la tela. Ora, anche se la tradizione inaugurata dal Malvasia[5] vuole che la sala di Giasone commessa da Filippo Fava fosse la prima impresa a fresco di Annibale e Agostino, soltanto assistiti da consigli e interventi di Lodovico, mi pare invece che il più anziano dei Carracci vi lavorasse direttamente — non è facile concludere se anche in veste di mentore — almeno altrettanto che i due cugini. Mi pare, d'altro canto, che il dire del Malvasia ('Nelle descritte sale Favi, chi mi sa pienamente, e con sicurezza, di ciascun di loro la particolare operazione riconoscere?')[6], tacitamente confermato dalla secolare trascuratezza della ricerca, che più recentemente non ha mancato, invece, di cimentarsi nella distinzione sugli affreschi di Palazzo Magnani, non sia da accettare tranquillamente. E anche se modernamente il Foratti ha dichiarato, di Lodovico, che '... è impossibile riconoscerne la mano fra i pregi e i difetti, che sono proprî de' due fratelli, e fra i guasti e l'annerimento che impacciano il giudizio'[7], penso invece che, in questa sala di Giasone, una operazione chirurgica fra questi fratelli non propriamente siamesi sia da tentare: senza pre-

sunzione, ma con speranza di qualche frutto. Chi abbia bene in mente il ritegno compositivo leggermente arcaizzante della 'Annunciazione' giovanile di Lodovico che fu in San Giorgio /*tavola* 6/, potrà ravvisarlo, in composizioni quasi sempre più complesse, ma in grado più acerbo, negli affreschi che qui enumero: 'Il toro nero immolato in Colchide', 'Il ritorno degli Argonauti', 'Pelia trucidato'. L'azione vi si svolge per pause, quasi ritmicamente scandite in uno spazio allusivo a una profondità neoprospettica, come d'un nuovo Quattrocento, ma esposto tuttavia su una più accostata e moderna ribalta. Anche qualche improvviso sbalzo di distanze e di proporzioni, residuo delle capziosità e impennate spaziali del tardo manierismo (del Tibaldi a Palazzo Poggi, per esempio), sùbito si modera entro una singolare misura che, buttando uno strano ponte fra le idee d'una età già lontana e quelle d'una ancor da venire, o proprio qui appena sul nascere, è già più semplice e moderna di quelle ormai estenuate acutezze e concettosità di racconto. Oltre che il legame, crediamo avvertibile, con le prime opere già certe di Lodovico (e non soltanto con lo 'Sposalizio' di proprietà Beretta), dove il ponderato riformatore della pittura bolognese si mostra non distante da quel bel raccontare misurato che fu dei notevoli, ma meno schietti riformatori toscani (da Santi di Tito al Poccetti, dal Cigoli al Passignano)[8], un'altra ottima ragione per dare a Lodovico questo gruppo di pitture è che, rivelandosi carraccesche, non sono, in epoca in cui non è pensabile che i Carracci avessero aiuti, né d'Annibale né d'Agostino. Ben altro carattere è, intanto, nella 'Consegna del vello d'oro al re Pelia' /*tavola* 2 *b*/: un'apparente sicurezza di narrazione, un eloquio figurativo più diffuso, un discorso a mezza via fra un modo plastico (quale poteva derivare, in Bologna, dal classicismo 'di controriforma' della fase più tarda e moderata del Tibaldi, o del giovane, ma già ben noto Bartolomeo Cesi) e, invece, una dilatazione di manti, un ampio portamento di volti e di barbe fluenti, che non manca di denunciare la fonte veneta. Un simile impasto di moderata sapienza plastica — quasi fra il Sabbatini, il Calvaert e il Cesi — e di spiegata ampiezza di pagina pittorica, mi par di leggerlo in questo 'Sposalizio di Santa Caterina' /*tavola* 2 *a*/, opera d'un pennello a prima vista più sciolto e coltivato di quello che ha operato lo 'Sposalizio' Beretta. Questa tavolina[9] denuncia, comunque, un analogo incontro tra cultura e senso domestico del soggetto sacro, un'analoga ambientazione fra architet-

ture in tralice (ma qui senza scorrezioni prospettiche) e tendaggi e frasche, tanto da far pensare agli stessi anni precoci del cammino pittorico dei Carracci. Ma diverso e più esterno è il legame fra i sentimenti del decoro e quelli dell'affetto: la Madonna è una Giunone un po' generica, la Caterina, un po' stordita, e, per il bel motivo, che mostra una cordiale famigliarità con l'archeologia umanistica, dell'angelo che tocca l'organo seduto sul capitello, ecco, dietro, l'apparizione quasi goffa del San Giuseppe. Anche nel particolare, quel pennello che sembra correre così autorevolmente, si impunta e invischia alquanto in filamenti, aghetti, incerti coaguli di colore. Nell'affresco come nella tavola, insomma, è più una dignitosissima pretesa al talento e alla qualità di maestro, che una effettiva dimostrazione di tali cose. Questo ci pare il tratto specifico di Agostino Carracci, come si mostra anche, crediamo, nell'affresco della stessa sala, dove 'Giasone uccide il drago dormente con i farmachi di Medea' e, probabilmente, in quello dove 'Giasone traversa l'Anauro'. Nonostante i gravissimi guasti che sconciano, ormai, molti di questi affreschi, l'ampiezza della narrazione in primo piano, l'inserir ritratti altrettanto tizianeschi che veronesiani su un sottofondo di cultura tardomanieristica bolognese mi sembrano specifici di Agostino, appunto perché è il solo fra i Carracci di cui si possa dire, con fondata certezza storica, che alla data del 1584 (segnata sotto il Giove che fa da termine nella parete della finestra, alla sala di Giasone, e che è quasi certamente indicativa della conclusione di quei lavori) era già stato a Venezia. Le benemerite ricerche del Bodmer (precedute da un utile scritto del Disertori [10], e seguite da un più recente e approfondito studio stilistico del Petrucci [11]; i quali tutti, naturalmente, fanno capo alla gran fonte del Bartsch) hanno potuto provare che, dopo una attività precoce e già più che decennale di desunzione incisoria da modelli di tardo manierismo bolognese, o tosco-romano, o 'romanistico', Agostino portò la sua attenzione di dotto 'reporter' culturale verso Venezia, dove le sue incisioni, datate, dal Veronese e da altri maestri veneti, lo dichiarano presente fra l'81 e l'82. La fattura della tenda nello 'Sposalizio' che gli abbiamo attribuito è, ad esempio, così pedissequa a quella del grande 'Sposalizio di Santa Caterina' ora all'Accademia di Venezia, il modello del Veronese ch'egli si era industriato ad incidere in quel suo primo soggiorno veneziano, che una quasi immediata consecuzione cronologica fra incisione e dipinto si impone; mentre in modi più

lievi e maturi incise nel 1586 un altro 'Sposalizio di S. Caterina' [12], pure dal Veronese, assai vicino di concezione al nostro dipinto; che toccherà probabilmente al 1583-'84. Per Lodovico e Annibale invece, un precoce soggiorno veneziano è favola del Malvasia, non suffragata per nulla dalle loro opere fin oltre l' 85; concludendosene che, ove, nella Sala di Giasone, o nella contigua Sala d'Europa, o in altre opere precoci, è traccia diretta dei veneti, là è presente Agostino.

Diversa dovette essere la strada di Annibale, anche se una abbastanza frequente attività incisoria negli anni immediatamente dopo l' '80 prova una sua relativa dipendenza, almeno d'ordine tecnico, dal già consumato incisore Agostino. Infatti, se la 'Madonna della Rondinella' [13] del 1581 segna una sua abbastanza fiorita e affettuosa invenzione, quasi a render davvero sensibili soggetti già in auge nel tardo manierismo bolognese, il 1582 lo vede invece faticosamente impegnato a trascrivere la 'Madonna col S. Michele Arcangelo' di San Giacomo, un Sabbatini terminato dal Calvaert [14]. Del resto, la sua prima pittura nota, il già citato 'Crocefisso' di S. Nicolò, è, come già dichiarava il Voss nel '24 [15], tutto chiuso entro un giro culturale bolognese: fra il Passerotti e il Cesi, difficilmente sapremmo recuperarlo come opera d'un pittore dotatissimo, se non si conoscesse il séguito. Pur nel suo florido lividore cromatico, pur con quelle doti d'impasto denso e gremito, come nel teschio che già prevede una pittura di tocco che si spiegherà soltanto più tardi, la pala, con la sua umanità un po' artefatta, e grifagna quasi quanto in un Passerotti, resta come soffocata dall'orizzonte cenerino del Cesi. La stessa cultura, fedele alle formule correnti nel tardo manierismo locale (quelle, per esempio, dei 'Fatti di Tieste' in Palazzo Vizani — ora Sanguinetti —, dipinti in un trapasso fra il Tibaldi e il Samacchini) si rispecchia anche in quegli affreschi del ciclo di Giasone che non risultano né di Lodovico né di Agostino. Soltanto una floridezza di sensi maggiore che nel 'Crocefisso' di S. Nicolò distingue dalla pala d'altare il riquadro dove 'Medea s'invaghisce di Giasone' /*tavola* 3 *b*/; ma la poetica resta intimamente la stessa, e persino il tempietto, e le colonne del loggiato, sperticate e sterzate di prospettiva, son citate letteralmente dall'affresco con 'Atreo che fa rapire i figli di Tieste', in Palazzo Vizani. Per Annibale ancor più che per Agostino, già esperto di cose romane e veneziane, anche se di stentato talento pittorico, potrebbe quasi valere la frase del Lanzi:

'S'eglino fosser capitati in altre mani, Agostino saria divenuto un nuovo Samacchini, Annibale un nuovo Passerotti; né la pittura per loro avria dato un passo'[16]. Ma la frase (forse, sulla traccia del Malvasia, fin troppo deferente per le 'mani' di Lodovico) è pure eccessiva. Quando infatti, dalla relativa dolcezza dell'affresco si passa, per concludere che son dovuti allo stesso autore, al gruppo così analogamente connesso (quel similissimo intreccio di mani!) protagonista in uno 'Sposalizio della Vergine' /*tavola* 3 *a*/[17], la cultura locale sembra aprirsi a un mondo di tenerezza pittorica e umana tuttora inaudita per la Bologna del tempo. Il gentile proprietario, che non è altri che il noto critico Philip Pouncey, in una lettera sul suo delizioso ramino (non ho ancora avuto la fortuna di vederlo, e perciò terrò l'interrogativo al nome di Annibale), mi parla d'un colore 'fresco e fiorito', di rossi, di verdi, di pallide porpore. Il trapasso dalla storia profana alla sacra vi è insensibile: dal volto di Giasone si genera quello di S. Giuseppe, il volto fiorente e voglioso di Medea passa, in venatura appena più popolare, in quello della donna seduta a sinistra nel rame, l'amore bendato dell'affresco è della stessa pasta del bambino che, in braccio alla mamma, guata il canino in primo termine: un tratto d'umore tutto bolognese, che pare anticipare l'arguzia del Crespi. Il Pouncey, che ha già avuto il merito di riconoscere nell'opera la mano dei Carracci, mi richiama l'attenzione ad uno 'Sposalizio della Vergine' su rame, citato come Lodovico dal Malvasia in casa Tanari[18]; ma il soggetto era frequente, e, se l'opera fosse quella, potrebbe trattarsi d'una attribuzione dello storico, che ci si provava spesso, e talvolta con verificabile sfortuna. Non mi scuote neppure il richiamo, che sento fare dal Pouncey, e da più d'un amico, del volto della Vergine a quello della 'Annunciata' di Lodovico già in S. Giorgio. Anzi qui mi pare il punto giusto per segnare un distacco di mondo poetico, incipiente fin che si voglia, ma già netto, fra i due maggiori della triade carraccesca. L'analogia apparente non deve celare il divario di sentimento fra quei due volti: quello dipinto da Lodovico, chiuso, apprensivo, raccolto nella lettura, umano come quello d'una collegialina cui sian state affidate le cure d'una casa, mostra il sentimento moderatamente popolare, dolcemente e gravemente casalingo del suo autore, in confronto a quello d'Annibale, delicato e pieno d'umore, di capriccio più sensuale. La Vergine del rametto Pouncey è, proprio, una 'madonnina infilzata', come le sue deliziose compagnette

sono puttine furbe e gentili, su cui l'occhio del pittore svaria in estro, in dolce caricatura, in sùbiti languori e malinconie. Risalendo all'intero, vedrete che, mentre in Lodovico la semplicità di cuore fa tutt'uno con quella d'una sintassi fra arcaica e modernissima (che abbiam già tentato di intuire nei suoi primi affreschi di Palazzo Fava), in Annibale lo svariare più subitaneo dei sentimenti si lega naturalmente a una sintassi divagante in dilungate eleganze, che è ancora composizione di manierismo. Nello 'Sposalizio' Pouncey appare anche, per la prima volta, un influsso definibile del Barocci. Tutta la parte sinistra del dipinto, invece, dalla donna in primo piano su fino al candelabro settemplice e alla colomba, mi pare sia non dubbia citazione dalla grande 'Presentazione al Tempio' ora alla Pinacoteca di Bologna, datata 1583 da Bartolomeo Passerotti. La data può servire di terminus post per il dipinto di Annibale (la citazione passerottiana è naturale in lui, non lo sarebbe altrettanto in Lodovico); e quella del 1584, segnata sul Giove della Sala di Giasone, come terminus ante, dato che il ramino non oltrepassa, anzi sembra precedere, le parti presumibilmente più mature dipinte da Annibale in quel fregio. Il biennio 1583-84 dovrebbe dunque racchiudere, più verso il suo primo che verso il suo secondo termine, oltreché gli affreschi finora citati in Palazzo Fava, lo 'Sposalizio' Beretta di Lodovico, lo 'Sposalizio di Santa Caterina' di Agostino, lo 'Sposalizio della Vergine' Pouncey di Annibale: segni precoci, ma per noi non preistorici né incerti, della giovinezza dei Carracci.

*

Ma forse abbiam condotto il lettore, finora, per un sentiero di rapporti e di raffronti piuttosto tortuoso, senza riuscire a dipanare troppo una matassa che nella nostra mente è abbastanza districata. Avendo, comunque, già tentato di dare alcuni spunti per una prima storia, accordata e distinta ad un tempo, dei tre Carracci nei soggetti sacri e mitologici, tenteremo ora di avvicinarli, se è possibile, anche più intimamente. Parlo dei ritratti, dei temi di vita quotidiana. Nella 'Famiglia Tacconi' di Lodovico /*tavola* 4 *a*/ il tono lievemente passerottiano, omaggio quasi obbligato al ritrattista allora prevalente in Bologna, è presto vinto da un altro sapore: un sapore 'lombardo', per dirla con parola che, segnatamente dopo le continuate illuminazioni del Longhi, ha ormai riacquistato il suo vasto, antico (e ora modernissimo) significato. Dopo il Moretto e il Moroni, dopo

i Campi cremonesi, Lodovico sembra ancor più convinto che non occorra, alla verità naturale di ciò che si rappresenta, molta pittura. È un fare dimesso, quasi senza stile — occorre pur dirlo — già come in certi Ceruti. È una famiglia di tutti i tempi, umana come in tutti i tempi, vestita come si può alla meglio in tutti i tempi: il padre, preoccupato e un po' agro, come per una cattiva nuova letta or ora in quel foglio; la madre (Prudenza, una delle sorelle minori di Lodovico), ancora giovane ma che più non pare, ornata con le collane come il marito porta colletto e berretta, ma poi la sottana sembra un grembiale di cucina, e il volto è ormai quello della massaia (se ne vedono ancora, a Bologna; hanno resistito, nostre madri, nostre zie, ancora all'implacabile assalto dell'ultima vita moderna) rassegnata e nemmen più infelice, anzi distrattamente paga della vita che ricomincia ogni giorno nel regger casa; e i figli, la mano del padre protegge il maggiore, testone già inquieto e bizzarramente nostalgico, quelle della mamma cingono il minore, grassoccio, fra vivace e malinconico. Quasi nulla è, qui, dell'atteggiarsi passerottiano, nulla dello sbuffare un po' equino, e quasi nitrire, dei personaggi passerottiani, sempre forzati dalla 'maniera' brillante del loro autore, anche se veri nel particolare. Ma in Lodovico il pennello non brilla, anzi è la tristezza, quotidiana e senza tempo, dello 'stare insieme' soltanto, senza altro pregio o dignità che quella dell'affacciarsi umanamente al rettangolo della tela, dell'esser lì, veri e inconsapevoli come la vita. Una ritrattistica, una umanità moderna. Il fare potrebbe anche concordare con lo 'Sposalizio' Beretta; ma i ragionamenti sull'età del figlio maggiore, quell'Innocenzo Tacconi che nel 1599 era già aiuto d'Annibale in Roma, e della Prudenza, che era minore di Lodovico, è facile che portino piuttosto verso il 1590 che verso il 1585. Ma non importa qualche anno di differenza, se questo è il sentimento più sostanziale e profondo del pittore verso la vita; e forse il Malvasia era soltanto generico, e non sapeva di dir cosa esatta, scrivendo, di questi ritrattati, '... dei quali tutti nissuno mai pensi di vedere teste più vive e vere' [19]. Probabilmente un po' prima un diverso sentimento del 'popolare', più evidente per il soggetto, meno profondo nella sostanza, impronta di sé quella 'Macelleria' del Christ Church di Oxford, passata dall'attribuzione al Passerotti (Bodmer), a Lodovico, e infine ad Agostino; queste due, successivamente, ad opera del Wittkower [20]. Ma se è merito di questo studioso aver spostato l'attenzione sui Carracci, cre-

diamo che il quadro, quando verrà alla mostra, finirà col passare ad Annibale. Purtroppo nemmen questo conosciamo in originale; ma, dal confronto condotto su due buone fotografie, mi pare che la concordanza con il 'Crocefisso' dell' 83 sia troppo forte per non far pensare a una stessa mano; che guida il pennello in modo non meno 'secco' di quello proprio agli inizî di Lodovico, ma già ispessisce la materia nei suoi passaggi bruschi, stratificati e aghiformi (Agostino dà una variante meno forte di questo fare, nello 'Sposalizio' già illustrato, anch'esso presumibilmente di questi anni '83-'84). Una certa brutalità fra ricca e stenta, un 'popolare' caricato, e perciò abbastanza esterno, denunciano nel pur interessantissimo quadro uno di quei 'divertimenti', già da tempo, nel corso del '500, occupazione di ingegni misti, o capziosi, come quelli dei fiamminghi, o dei Campi; o, appunto, del Passerotti. La figura dell'alabardiere, effettivamente, è così passerottiana che lì per lì potrebbe indurre a dar ragione al Bodmer; ma infine si sente che, restando lo stesso l'atteggiamento mentale (che è quello del pittore colto divagato in divertenti 'marginalia' popolareschi) l'impegno con la pittura è più concreto che non quello, manieroso e brillante, del Passerotti. L'ingegno d'Annibale si mostra dunque in maturazione, per vie diverse e rapidamente; se perfin nello stesso quadro par già più matura delle altre la figura del garzone chinato a terra, e se, proprio mentre sbozza rudemente i caratteri dell'alabardiere bravaccio, della vecchia arcigna, del macellaro scaltro, sente ancora il bisogno di chiuder questa gente così incolta entro una composizione studiatamente serrata in rettangolo, quasi dovesse inscriversi, entro un fregio di palazzo, in una scena di Giasone o d'Europa; e come sarà, di lì a poco, nella 'Allegoria' di Hampton Court. Fu forse di questi tempi, o poco dopo, che Annibale dipinse anche questo bel ritratto di donna /*tavola* 4 *b*/, dove, addolcendo e affinando la sua educazione passerottiana, giunge a una concentrazione umana maggiore che nella 'Macelleria'. Eppure, in questo volto prudente e sagace di fantesca o governante autorevole, il sentimento della quotidiana, eterna umanità della vita è come allontanato, lievemente segregato dallo 'stile', centrato fermamente nello spazio, incluso da un segreto compasso di ritmo. Tutto grigio, grigioverde, castano, carnicino, questo ritratto è semplice, ma sapiente; ma non è sapiente, se non quel tanto che ne denunci l'anche più schietta quotidianità, la 'Famiglia Tacconi'. Mentre vediamo già abbozzarsi, per Lodovico,

la figura d'un pittore che compone gravemente, senza effusioni, la vita dei suoi sentimenti, i richiami della cultura sono prepotenti e fragili ad un tempo nel meno dotato Agostino, mentre ormai fioriscono in vera pittura, in Annibale, ad ogni nuovo incontro. Se non troppo si giustifica per le opere primissime ('Crocefisso' di San Nicolò, 'San Francesco in orazione' della Capitolina — quello a mezzo busto e di tre-quarti, quasi muzianesco —, 'Macelleria' di Oxford), il detto del Malvasia, essere '... Annibale... nato veramente più degli altri duo' pittore, con quella sua naturale facilità così ben intesa e gradita...' [21], si attaglia già bene ad una 'Pietà' su tavola, del Museo Nazionale di Napoli, genialmente riconosciuta d'Annibale dal Longhi. Sarà alla mostra, e, insieme con lo 'Sposalizio' Pouncey, dichiarerà uno dei primi esperimenti che Annibale affrontò nel suo 'studioso corso', che fu certo meno precoce, e dapprima di raggio più breve di quanto ci dica il Malvasia. Dal garzone a ginocchi della 'Macelleria' di Oxford il passo è breve a certi tratti (le mani, il volto della Madonna) di questa tavola; che, pur mostrandoci un assistente in turbante di impronta ancora passerottiana, sembra rivelare anche, nel più pronunciato e quasi cristallino stilismo, ad esempio, del panneggio della Vergine, simpatie fiorentine così stringenti da far supporre una improvvisa esplorazione d'Annibale in Toscana. I velati ricordi, addirittura, dal Rosso Fiorentino, potrebbero forse intendersi in rapporto con le opere che Pietro Candido dipinse per Volterra dopo il 1578, e prima del 1585, anno del suo passaggio a Monaco di Baviera. Siamo, appunto, intorno a questi anni, e probabilmente la Toscana poté essere, per il giovane bolognese, il tramite primo per le sue esperienze barocchesche. Queste mi paiono, per lui, fondamentali; non soltanto perché allargarono la sua cultura oltre le mura natali, ma proprio per le particolarità del modello. Il Barocci prevede infatti quell'incontro fra cultura e umanità, fra tradizione illustre e nuovi sensi, floridi o malinconici o sottili, che sarà il destino d'Annibale, fino al suo capolavoro della Galleria Farnese. Già nel bellissimo 'Martirio di S. Sebastiano' del Duomo d'Urbino, 1557, il pittore marchigiano aveva prefigurato quella che sarà la situazione reale d'Annibale: rianimare in nuovi timbri, versar sentimenti diretti entro termini di cultura, non di natura. Anche molti ritratti d'Annibale richiamano quelli barocceschi; e, fra le opere giovanili, basterà citare quello bellissimo, emaciato e sottile, d'un Turini, di cui il

Malvasia, scarso amico del tempo romano d'Annibale, diceva: 'In casa Turini la S. Maria Maddalena, mezza figura, su lo stile dell'ultimo suo colorire, e che però in questa parte perde tanto presso un ritratto che vi è vicino d'uno di quella casa, sul primo buon gusto, che assolutamente è di viva carne' [22]. Il Turini è, appunto, un ritratto baroccesco; ma il proprio d'Annibale è, precisamente, quella 'viva carne' che fioriva sotto il suo pennello. Anche il Reni vedeva, in copie di Lodovico dal Francia, dal Bagnacavallo, dal Parmigianino, '... un non so che di più che non era negli originali, un più morbido, un più carnoso, proprio di Lodovico, e de' Carracci' [23]. Noi riscontriamo, anche più facilmente che in Lodovico, quel 'morbido' e 'carnoso' in Annibale, più cordiale, nei ritratti, di quelli, pur simili e vivi a lor modo, ma stilizzanti e consunti fino al lezio, del Barocci. In confronto alla poesia fragile, studiatissima di questi, Annibale è un 'alessandrino' più vivo e ricco di sensi, che più affettuosamente gioca la sua pittura fra la vena aristocratica e quella popolare. Tuttavia, anche nel bellissimo 'Battesimo di Cristo' a San Gregorio di Bologna, datato 1585, Annibale sembra ricordare la dolce, gremita fioritura umana della 'Madonna del Popolo' del Barocci, dipinta per Arezzo l'anno 1579; e che, se attrasse i giovani 'riformati' toscani, come il Cigoli, il Passignano, il Pagani [24], poté calamitare anche il bolognese nel suo probabile viaggio toscano.

Comunque, in un giro di tempo che fu forse breve, perché, se le induzioni che verremo svolgendo son giuste, sul 1583 i Carracci si dimostrano promettenti ma un po' acerbi, e sul 1584 già fiorenti in una prima, giovanile maturità, nacque il modo, crebbe la temperatura 'carraccesca'. Chi fosse il motore di questa accelerazione e individuazione della loro arte, forse non lo sapremo mai. Fu stimolante, certo, il ritorno d'Agostino da Venezia, che si verificò probabilmente nel 1582; ma forse, anche più, l'incontro di Lodovico e d'Annibale sui ponti di Palazzo Fava, alla Sala di Giasone. V'è un gruppo d'affreschi, in quella sala, in cui la mia sicurezza, naturalmente relativa, nel discriminare le parti, vien quasi meno; ma il dubbio è fra Lodovico e Annibale, Agostino non c'entra. Sono anche, in parte, affreschi un po' frettolosi e malcerti nei legami, impronti nel racconto e nell'arte, tali forse da giustificare le critiche acerbe del Cesi, e da sostenere a pennello le parole così calzanti del Graziani: '... favole dell'Antico Testamento, dell'Ellade e di Roma. Una maturità di cultura che si affolla e ha bisogno di rive-

larsi in termini accomodati e facili alla sensibilità popolare...' [25]. Queste parole, riferite a buona parte delle narrazioni a fresco intraprese in Emilia nel '500 ('nell'Emilia dove questo entusiasmo di divulgazione è più caldo, perché più indotto e improvvisato') [26], si attagliano anche a questo momento di crisi, terreno che in breve maturerà, appunto '... una assimilazione così immaginosa di classicità pittorica quale è quella dei Carracci' [27]. In ogni caso, mentre mi riesce quasi impossibile divider le parti fra i due nell'affresco dove 'Il re Pelia va all'oracolo per il sacrificio', è possibile che, in quello dove 'Giasone lotta con i tori spiranti fuoco' e nell'altro dove 'Giasone scende dalla nave riadorna ed incontra il re Eeta', il concepimento, scandito e pausato nel modo che già si disse, spetti a Lodovico, l'esecuzione, pronta e vivace nelle articolazioni e nei toni, piuttosto ad Annibale. Questo sembra indicare, effettivamente, una certa guida del più ponderato Lodovico nei confronti del più giovane e animoso cugino, dando qualche conferma al racconto del Malvasia; e indicare anche un contatto strettissimo, un vivo incontro, che dovette essere, pur ammettendo qualche preminenza per Lodovico, determinante per entrambi. 'La vittoria di Giasone sugli uomini nati dai denti di drago' sembra invece prevalentemente di Lodovico, pur se non me ne senta troppo sicuro; anche per la ragione, del resto, che alcune di queste idee ritornano, più tardi, in sue opere certissime, come la 'Caduta di San Paolo' di Pinacoteca e il 'Tazio ucciso dai Laurenti' in Palazzo Magnani. Ma è, probabilmente, correndo l'anno 1584, che il lavoro dei due cugini si ridistingue meglio, ormai però ad un grado più personalmente, anche se similarmente 'carraccesco', e più maturo. Si tratta di due affreschi che, anche per essere contigui, si prestano bene al racconto. In essi, certamente Lodovico nel 'Giasone ammaestrato a strozzar le fiere', e quasi anche Annibale nel 'Giasone, creduto morto, portato in una cassa a Chirone', toccano il massimo punto di maturità consentito alla loro arte in quel ciclo, entro il termine dell'anno 1584[28]. In questo secondo affresco Annibale mostra, entro una gamma calda e quasi monocromata, ricordi evidenti, in quel lume riverberato di sotto in sù, sulle figure quasi affacciate a una ribalta, della 'Pietà' di Napoli attribuita dal Longhi; e, nella libera trasmissione di ritmi fra più personaggi, legati in una stessa fluenza di panni spessi, ma d'arcata cedevole e vasta, il ricordo dello 'Sposalizio' Pouncey, di cui è anche richiamata la madre che tiene il bambino nella figura

giovanile che, all'estrema destra dell'affresco, tiene il capo levato, come aspettando. Se ne riconferma il legame anche fra i due quadri, come possibile esperienza toscano-barocceSca di Annibale. Ma, nell'altro affresco, la gamma, particolare in granata e in verdi, la forma, più chiusa e come isolata persona a persona, e lo spazio (assai più profondato che nel cugino) per così dire neoquattrocentesco altrettanto che protoseicentesco, anticipa, o ricorda, l''Annunciazione' già in San Giorgio. E, forse ancor più strettamente che all''Annunciazione' l'affresco si richiama, per alcune identità, ad un altro quadro bellissimo: il 'Battesimo di Cristo' /*tavola* 5 *b*/, attribuito al Mola ed esposto al castello di Schleissheim, presso Monaco di Baviera. La tela verrà alla mostra, e chissà se potrà esser facile staccarne la paternità lodovichiana dalla situazione di similitudine stilistica, oltre che di soggetto, con il 'Battesimo' di S. Gregorio, Annibale 1585; cioè, nei miei calcoli, dipinto circa un anno dopo l'altro 'Battesimo'. Ma fra le due opere, direi si possa riscontrare una 'concors discordia'. Anche se mi si obiettasse che l'orientale in turbante che ci guarda, fra gli astanti ai due Battesimi, è il medesimo, non sarà l'identità apparente d'una figura particolare a scuotere la mia convinzione. Essi nacquero, a mio avviso, in quel fecondo rapporto di concorrenza, entro quella complessa partita di dare e d'avere che si istituì, per durare circa un decennio, fra i due maggiori cugini. Bellissimi, questi due Battesimi; e soprattutto per queste tele, e per i più sfogati episodî di scene figurate entro il paesaggio negli affreschi Magnani, vale in pieno l'interpretazione memorabile del Longhi: '...è palese che il movente dei Carracci fu sin dall'inizio un movente « lombardo», inteso a scavalcare il cadavere del manierismo e a comunicare direttamente, ad apertura, non di libro, ma di finestra, con lo spettacolo mutevole delle circostanze di natura, con la gaietta pelle del paese, con la grana delle cose sotto la luce vera'[29]. È una interpretazione che, ora, a oltre vent'anni di distanza da quando fu pronunciata, e quando una mostra sta per rifarsi, inevitabilmente, a quella geniale apertura, può sembrar quasi ovvia; ma, non fosse stata data, mancherebbe la comprensione del nucleo, della ragione prima che sostenne, e salvò dalla morte dell'accademia, il lungo percorso carraccesco. Sarebbe, per ipotesi, come voler parlare della diuturna peripezia di Raffaello prescindendo dalla sua prima, inimitabile dolcezza. 'Apertura di finestra' è la parola, e può valere, fino a un certo segno, per questi due quadri, entrambi

in 'plein air'. Può valere per la luce che spira tranquilla, e fa candidi i panni, scava fossette d'ombra sui toraci, e imbeve persino il paradiso del 'Battesimo' di Annibale, qua toccando una guancia, là sfiorando un naso e sbiancando il tono grigio, ceruleo, morato delle iridi angeliche; ma anche, e quasi più, per quella più intensa, e candida su un pedale più cupo, del 'Battesimo' di Lodovico: come un alito di sera cadente, d'autunno che s'allontana, quando resta soltanto un sussurro segreto di brezze a spettinare appena il folto dei capelli o delle verzure, e brividi d'acqua alle rive; e, sospese e perlate, le gocce che dalla tazza cadono sul capo del Cristo. Pure, in questo momento di primo e intenso accostamento fra i cugini (provato, del resto, anche dall'oscillare delle attribuzioni), mi par chiara, in Lodovico, una maggior semplicità e schiettezza, non già di pittura o di talento (qui, anzi, Annibale la vince), ma di invenzione e di poesia. Almeno nel totale dell'opera, lo spirito di Lodovico è più dimesso, e più moderno; e una conferma esterna, almeno fino a un certo segno, è che il suo 'Battesimo', dipinto verso il 1585, ha potuto sopportare finora l'attribuzione ad un pittore di mezzo seicento, il che non sarebbe accaduto mai, crediamo, al 'Battesimo' di S. Gregorio. Splendido, questo; ma ancora sa di bravura, di gigantismo tibaldiano, di grifagno capriccio alla Passerotti, di grazie baroccesche, e, nel Padreterno, cesiane. Guardate il torso del Battista, e ditemi se, in confronto alle anatomie intere dell'altro 'Battesimo' (non sono, anzi, 'anatomie', ma corpi soltanto), in questo torso tutto fossette, in queste articolazioni e profili così carnosamente pieni e saporosamente goduti, non sia come un di più: il di più di colui che più tardi, a Roma farà '... studi continui su l'Ercole Farnesiano e sul torso di Belvedere' [30]. D'altra parte, proprio perché Annibale prevale su Lodovico in talento, e perché, per sua fortuna, non gli manca la poesia del proprio talento, così, almeno per qualche particolare, ha la capacità di andar più a fondo di Lodovico, anche nel senso della verità ottica. Se potessi dare al lettore il particolare a destra in basso, nel quadro di S. Gregorio, dove un rospo tranquillo è fermo sul terreno tenero, e grandi foglie staccano in controluce sul Giordano che ha fatto come un laghetto immobile, credo converrebbe che nulla avvicina di più, in anticipo di sei-sette anni, il mirabile controluce di foglie sull'acqua, nel 'Riposo' del Caravaggio, alla Doria. Ma, nell'insieme, sembrerà meno lontano il 'Battesimo' di Lodovico, che è, con lo stesso anticipo, come un Caravaggio

moderato. In lui infatti la scena, così atleticamente popolosa in Annibale, è di poche persone, e gli angeli, così trionfanti nel sinfonico paradiso del cugino, quasi si perdono nella gran luce del cielo sbiancato. Non fosse stata la commissione, probabilmente Lodovico avrebbe abolito la gloria celeste, per lasciare soltanto la verità naturale d'un quasi anonimo soggetto di 'figure nel paesaggio'; perché, ad apertura di finestra, tanti angeli a musicare in cielo non si potran mai vedere. In rapporto a questa semplice verità di concezione, si spiega in Lodovico un approfondimento, o meglio una invenzione di stile luministico nuovo nella pittura italiana. Gente vera non può vivere che in ambiente vero, e la luce e l'ombra sono, ad un certo momento, l'inevitabile timbro ottico della verità. Qui in Bologna, in questo e in pochi altri quadri di cui diremo, Lodovico, assai più di Annibale, è il primo pittore del grande, del moderno Seicento; in moderato anticipo, per alcuni anni, sullo stesso Caravaggio. Ancor più che gli affreschi Fava, dovettero essere opere come i due Battesimi a produrre nella Bologna pittorica del tardo manierismo uno scandalo di minor metro, ma di non diverso sapore di quello destato dal Merisi fra le schiere zuccaresche di Roma. È per questa situazione che il Malvasia [31] fabbricò le due lettere che Annibale avrebbe scritte da Parma a Lodovico. Scrissi con qualche dubbio una decina d'anni fa [32], e ripeto con più convinzione ora, che quelle lettere sono false. Le date, così circostanziate al 18 e 28 d'aprile del 1580, sono false, perché sarebbe assurdo che Annibale, tre anni dopo il presunto soggiorno parmense e i furori ammirativi per il Correggio, non mostrasse nessuna traccia correggesca nel 'Crocefisso' di San Nicolò, che abbiam visto esser tutto bolognese. False le date, falsi sono anche i testi; assai belli del resto, dove il Malvasia rifà a meraviglia i pensieri e le reazioni dell'illetterato Annibale (ma dalle lettere di Lodovico, sappiam bene qual'è il suono delle lettere vere dei Carracci) di fronte al Correggio. Tutto da rifare, dunque, sullo 'studioso corso' dei Carracci, come ce lo vorrebbe ammannire il Malvasia sulla scorta di queste abili falsificazioni; ma probabilmente egli non aveva letto la data dell' '83 sul 'Crocefisso' di S. Nicolò (che, favoleggiando, dice dipinto da Annibale a diciott'anni) né quella dell' '85 sul 'Battesimo' di S. Gregorio. Sicché non fece che anticipare di cinque anni una vicenda che dovette essere sostanzialmente vera, anche se fu, da lui, condita con le droghe di quella sua 'cucina bolognese'.

1 a - *Lodovico Carracci: 'Sposalizio di S. Caterina (?)'*
Bologna, proprietà Beretta

1 b - *Lodovico Carracci: particolare de 'La prova dell'agnello'*
Bologna, Palazzo Fava

2 a - *Agostino Carracci: 'Sposalizio di S. Caterina'*

2 b - *Agostino Carracci: particolare de 'La consegna*

3 a - *Annibale Carracci (?): 'Sposalizio della Vergine'*
Londra, raccolta Pouncey

3 b - *Annibale Carracci: particolare di 'Medea s'invaghisce di Giasone'* *Bologna, Palazzo Fava*

4a - *Lodovico Carracci: 'La famiglia Tacconi'*

4b - *Annibale Carracci: 'Figura di donna'*

5 a - *Lodovico Carracci: 'S. Francesco adora il Crocefisso'*
Roma, Galleria Capitolina

5 b - *Lodovico Carracci: 'Il Battesimo di Cristo'*
Schleissheim, raccolta del Castello

Bologna - Pinacoteca

- *Lodovico Carracci: 'la Visione di S. Antonio'* *Amsterdam, Rijksmuseum*

8 - Annibale Carracci: 'Santa Caterina' *Roma, Galleria Doria*

9 a - *da Lodovico Carracci: 'l'Assunzione di Maria'*
Bologna, Pinacoteca

9 b - *Lodovico Carracci: 'la Caduta di S. Paolo'*
Bologna, Pinacoteca

a - H. van Swanevelt: 'Campo Vaccino' *Cambridge, Fitzwilliam Museum*

- H. van Swanevelt: 'L'Arco di Costantino' *Londra, Dulwich College*

12 - V. Codazzi: 'Interno architettonico' *Collezione privata*

*

Nell'opera dei Carracci, complessa fin dagli inizî, le quantità maggiori di ingredienti culturali, il piglio umanistico e il di più di invenzione letteraria (tutto ciò che doveva portare alla nascita dell'Accademia) pare sian dovute in larga misura all'ingegno d'Agostino. Che poi sia stato Annibale a realizzare, e, soprattutto nel tempo romano, così a fondo da costituirsi a tramite vivo e inevitabile fra l'antico, Raffaello, Correggio, Tiziano, e la gran cultura francese di Poussin o del Lorenese, o quella più mescolata di Rubens e di Van Dyck, ciò non autorizza a togliere il suo ad Agostino. Dice il Malvasia, riferendosi ad Annibale: 'In casa Favi, nel camerino contiguo alla sala grande tutto il fregio di capricciosi grotteschi, inseritivi quattro quadretti finti rapportati, con la favola di Europa rapita finalmente dal Toro, sul gusto affatto del Tiziano' [33]. Ma noi pensiamo che la deliziosa e dimenticatissima sala debba addebitarsi, come ideazione e in buona parte come esecuzione, ad Agostino. Dipinta presto, non sembra oltrepassare, nè per il partito decorativo (sottile, lontano anticipo della Galleria Farnesiana, almeno per il tema dei finti quadri) né per la maturità della pittura, il fregio di Giasone. A giudicare, anzi, dai riquadri a grottesche, ch'erano di vecchia tradizione cinquecentesca (e che non compariranno più, se non erro, nelle decorazioni murali dei Carracci), si direbbe quasi più antica; ma basterà giudicarla contemporanea, cioè racchiusa, all'incirca, entro il biennio '83-'84. Se questa data, come tutto lascia credere, vale, allora è forza toglierne la fondamentale paternità ad Annibale, perché il venetismo, ma ancor più veronesiano che tizianesco, di almeno un paio di quelle storie ('Giove, mutato in toro, è avvicinato da Europa' e 'Giove si fa condurre da Europa') è tale che soltanto Agostino — il lettore sa già perché — poteva tentarlo in pittura. Che poi nelle altre due storie Annibale, avido di sperimentare, si sia accompagnato al venetismo riportato dal fratello maggiore, è cosa probabile. Sembra confermarlo sicuramente, nell'affresco spazioso e poetico del 'Giove che trasporta Europa a Creta', la trama singolare dei rami a reticolo geometrico che torna, uguale, nello sfondo d'un paesaggio altrettanto aperto, e quasi incerto del suo profilo contro il cielo immenso, nella splendida 'Allegoria' di Hampton Court, attribuita ad Annibale, indipendentemente, dal Longhi e dal Voss. La perfetta opinione dei due famosi conoscitori, che il Longhi precisava anche con una datazione avvicinata al 'Battesimo' di S. Gre-

gorio, si può confortare con infiniti accostamenti all'attività di Annibale sull' '84-'85 (ad esempio, corrispondenza quasi perfetta con alcuni 'termini' della sala di Giasone, riconoscibili di sua mano, e possibilità di ricalcare la testa della donna a terra su quella d'un fanciullo, nell'affresco con 'Giasone finto morto', per me d'Annibale; o di riconoscere, nella testa inclinata del fanciullo allo specchio, quella altrettanto inclinata, ma più languida, d'una delle donzelline che accompagnano Maria, nello 'Sposalizio' Pouncey). Comunque, Annibale ci mostra che per lui la mitologia drammatica o il soggetto sacro, l'idillio o l'allegoria, valgono ugualmente per la sua molteplice, ricca, sensibile umanità, intesa a non scartar nulla della tradizione illustre, a non rifiutare nemmeno il mondo manieristico. Ridar carne e vita a un mondo sfinito dall'artificio è l'ambizione d'Annibale: una 'riforma', non una rivoluzione. In ogni caso, questo suo precoce capolavoro fa rivivere tutta la tradizione classica, e quella del più depurato manierismo (Primaticcio? Paolo Veronese?) in aria più abbordabile, più nuova. Se fosse plausibile la mia idea, che il giovane inghirlandato è memore del Mercurio, nientemeno, della 'Primavera' botticelliana, e che anche la politezza tenera della forma dia quasi in un Bronzino raddolcito, o nell'eco del Poggio a Caiano, affreschi di Pontormo, si confermerebbe la mia ipotesi d'un viaggio d'Annibale in Toscana. Comunque questa 'Allegoria', che a me par già avere l'autorità d'una favola poussiniana, è previsione, ancora una volta, dell'alto destino farnesiano d'Annibale.

*

Se alla mostra saranno accostati, come mi auguro, il 'Battesimo' di Schleissheim, la 'Annunciazione', il 'San Francesco in adorazione' della Capitolina /*tavola* 5 *a*/, la 'Visione di Sant'Antonio' già Lanz, ora al Rijksmuseum di Amsterdam /*tavola* 7/, credo si potrà intendere, finalmente, quale fu la vena più schietta, certo della giovinezza, e forse anche di tutta l'arte di Lodovico Carracci. Un gruppo di pochi quadri, è vero, cui lo 'Sposalizio' Beretta è prefazione acerba e modestamente, delicatamente elegante, e qualche affresco di Palazzo Fava ('L'uccisione di Pelia', nella sua tacita poesia, in particolare) è d'accompagno, sia pur meno significante; ma, in quattro tele, un mondo chiuso, autonomo, autentico. Lo vedevano molti antichi; e a me pare tuttora attualissima l'opinione del Reni riportata dal Malvasia: 'Così anche mi ricordo la intendea Guido, che solea dire,

stimare egli più Lodovico, perché non era stato come i Cugini tanto attaccato alla scuola Lombarda, e alla Veneziana, che anche la Romana aver osservato non dimostrasse: che que' duo' s'eran dilettati d'una maniera a Tiziano, ed al Correggio simile; ma Lodovico, non ostante l'aver quelle osservato di Andrea del Sarto ancora, del Tibaldi, del Primaticcio, e d'ogni altro compiaciutosi, avevasi poi composto una maniera nuova, e propria, che poteasi dir la sua, e da ogni altra diversa' [34]. A me sembra vero, e mi pare non sia poco. Il Reni mostrava di conoscere uno 'studioso corso' di Lodovico piuttosto verisimile, ristretto allo studio del protoaccademismo ponderato del Sarto, e al manierismo 'riformato' del Primaticcio e del Tibaldi: una educazione viaggiante giovanile meno ampia di quella proposta dal Malvasia, senza favole di soggiorno veneziano, e più rispondente al primo aspetto dell'arte di Lodovico, come la intendiamo dalle opere. Le quali, si specifica ancora, son tali che ricordan delle arie, fan parte d'una civiltà, è innegabile; ma rifiutano ogni riscontro diretto, respingono le citazioni, e, quanto alla civiltà, collaborano piuttosto a crearla che a riceverla. I quadri che ho aggruppati, battono verso l'85, intorno o poco dopo l'85. Forse, si potrebbe tentare di seriarli, cronologicamente, così: la 'Preghiera di S. Francesco' sull' '83, il 'Battesimo' sull' '84, l''Annunciazione' verso l' '85, la 'Visione di Sant'Antonio' fra l' '85 e l' '86; ma, prima o poi, non fa troppa differenza. L'importante è intenderli. Convalideranno, come già s'è detto per il 'Battesimo', l'idea d'un innegabile precaravaggismo, che va dall'interpretazione, umana, del fatto sacro all'invenzione, nuova in Italia, d'una pittura moderatamente, ma decisamente e modernamente luministica; e non già luministica per frammenti disseminati entro un contesto ancora cinquecentesco, come è anche nei lombardi, salvo forse nel Savoldo, ma luministica in un totale, anche se non violento, battito e respiro della luce e dell'ombra. Già seicentesca, insomma. Precaravaggesca è la 'Visione di Sant'Antonio'; e difficilmente mi toglierò di testa l'idea che l''Estasi di S. Francesco' del Caravaggio [35], al Wadsworth Athenaeum di Hartford (U.S.A.) non sia memore, in quel campeggiare ascendente dei chiari, alla destra, nei due protagonisti similmente rilevati sulla notte che incombe a sinistra (e dove un frate s'intravvede, analogamente, nella tenebra), della tela di Lodovico. Come non pensare che il rustico fervore del Santo non abbia dato qualche cosa alla faticosa attenzione dell'apostolo Matteo,

nel perduto quadro di Berlino, dove il Caravaggio seppe esprimere uno degli eterni sentimenti 'popolari'?

Ma, per sua fortuna, Lodovico è, particolarmente in questi anni culminanti della sua giovinezza, anzitutto se stesso: un uomo, cioè, di sentimenti casalinghi, e umanamente religiosi. In qualche modo egli sembra raccogliere l'eredità del Moretto da Brescia, ma non già a quello stato così perdutamente, dolcemente plebeo che fa la grandezza del bresciano, quando è più grande; anzi, creando una sutura fra il sentimento popolare e una religione colta, ma semplice e schietta. Mentre il Moretto, quando si accosta alla gran pittura classica d'un Tiziano, o dei tosco-romani, decade e quasi s'annulla, in Lodovico la severità d'un canone altrettanto religioso che formale coincide con la dolce gravità del suo temperamento. Nulla di sublime è in questa 'provincia artistica « controriformata »' [36] (per usare un'espressione che il Volpe avrebbe fatto bene a svolgere, tanto può calzare); che ci tocca, tuttavia, proprio perché non sublime. Nel caso di Lodovico, il rinnovamento accade, appunto, sotto il segno della 'Controriforma' [37]; e si dirà allora che in Bologna era già operoso, più precoce, il Cesi, coetaneo, elevato pittore di Controriforma. Ma il Cesi, come è stato insostituibilmente definito dal Graziani [38] in tutte le sue espressioni più tipiche, manteneva per altre vie, di severa grandezza liturgica per un verso, di rinnovato rigore stilistico per l'altro, quel 'sublime' ch'era stata la forza e la dannazione del maturo umanesimo, in un secolo ormai disperato per le sorti italiane. Ma, pur rispettando e intendendo la sincerità anche del Cesi, in Lodovico era abbastanza intimità da ricevere senza danno, proprio nel 1582, la pubblicazione dei primi due libri del *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, parto del Cardinal Paleotti; per farsi anzi, di quella lettura o del clima diffuso dal prelato, nutrimento libero e schietto. Furono probabilmente i prelati a non valere quella cara religione che Lodovico propone in queste sue opere: perché è in lui, prima di tutto, una umanità così vera, da farci sognare che la sua religione avesse potuto essere per secoli, come non fu, il sostegno nascosto della nostra vita italiana: questa pietà, questa sobrietà di costume, questa dolce, grave modestia. L'avesse vista o gliela avessero fatta intendere, questa pittura, più semplice probabilmente dei suoi Inni Sacri, sarebbe piaciuta anche al Manzoni. Ogni volta che guardo l''Annunciazione' di Lodovico, ecco mi sento bambino, a camminare sui pavimenti lustri per la fatica di qualche donna di casa; e

la casa confinava, allora, con la chiesa, con le sagrestie ombrose d'estate, calde l'inverno: la chiesa di San Giorgio, dov'era questa Annunciata, la parrocchia di Santa Maria Maggiore, di cui fu Lodovico. Nell'ambiente di pochi mobili e oggetti (un inginocchiatoio di legno pulito, appesa la corona del rosario, più lontano il letto, l'armadio, la cassapanca, la cesta del lavoro qui accanto, con poca semplice biancheria), nella penombra spoglia di colori che non siano ridotti, profondi, la Vergine legge, devota, attenta nell'apprendere, forse, il catechismo tridentino; ma, se mai, non arido e ingrato come fu per noi bambini, anzi ricco della speranza, forse soltanto perché nuovo d'appena trent'anni, che fosse vero, come non fu. Ma vera è la luce d'inverno che piove dalla finestra alta; con le torri, le altane di Bologna che accennano appena, là oltre. Non è sublime, e non pare proprio esser scesa dal cielo sulle nubi, nemmeno la Vergine della 'Visione di Sant'Antonio'; ma come è profonda quell'idea d'esser lì, invece, quasi da sempre, quello 'stare insieme', quasi come nella 'Famiglia Tacconi', in una sacra ma soprattutto umana famiglia. Innocente e distratta, bambina cresciuta e non troppo bella, sembra paga, soltanto, d'esser lì a tutela domestica di quel santo un po' tardo, così rustico nella sua gioia, per quel bambolo che guarda con meraviglia. La luce e l'ombra servono per rilevare, come entro un calmo sogno notturno, tutto questo: e non è che tutto questo sia un pretesto per giocare di stile con la luce e con l'ombra. È lo stile che serve all'umanità; uno stile fermo ma non sublime per una non sublime umanità. È certo che, nel 'San Francesco in adorazione' della Capitolina il pittore calcolò che il Santo a ginocchio prolungasse, come a base di piramide, la costiera montana, che il cielo s'aprisse in misura, che il crocefisso si disponesse lungo l'ombra buttata dal protagonista, in parallelo con la linea ascendente dei monti lontani; ma non fu stilismo, stile soltanto, perché l'umana preghiera del frate avesse più gravità entro il paese solitario, perché la verità delle ombre che s'allungano in pace facesse tutt'uno col simbolo silenzioso d'una croce, o di grandi braccia protese. Lodovico appare, in questa tela, quasi a mezza via fra un Muziano e un Moncalvo, ma più naturale, più vero; accadde in lui, in questo gruppo d'opere giovanili, di realizzare più cordialmente (in modo non casuale, perché riaffiora, qua e là nella sua opera, sempre, e soprattutto in parecchie opere del suo ultimo, patetico decennio) qualche cosa di affine, ma di non coincidente, con quel mondo di

cui, dopo le meditazioni del Graziani, ha dato forse il più concentrato resoconto Mina Gregori nelle righe seguenti, che si rapportano al mondo figurativo di Controriforma, negli ultimi decenni del '500: 'Per le nuove necessità celebrative e di edificazione, s'era trovata una durata di racconto ciclico e divulgativo di tono dimesso e insieme ufficiale, e di destinazione popolare, che finiva per riprendere contatti con la realtà d'ogni giorno, con la verità delle cose, semplificando le composizioni manieristiche e concedendosi anche a certi impulsi di libertà pittoriche, sia pure limitati e sottomessi agli obblighi di una forma preordinata, di un abito accademico; atteggiamenti che, allo stato attuale degli studi, si vanno chiarendo come la controfigura cattolica del naturalismo; un naturalismo velato di pietà; e componenti anch'essi d'avvio alla realizzazione dello spirito moderno in pittura, iniziata col Seicento' [39]. Soprattutto certi spunti, come la semplificazione delle composizioni manieristiche, e l'accenno a 'un naturalismo velato di pietà', posson toccare anche il Carracci; ma in Lodovico, assai più che negli artisti toscani (anche se la tradizione d'un suo alunnato presso il Passignano non è da respingere sbadatamente) o in lombardi come il Muziano e il Moncalvo, resta più potente, in confronto a quella loro più o meno voluta ed elevata anonimia liturgica, il senso della persona artistica. Tanto che la sua umanità è affidata ad un percorso storicamente ricco, articolato, vivente: appunto perché egli non è il Cesi, ben più concorde con quei toscani o lombardi o romani, ed è, anzi, a volerlo chiudere (e c'è da dubitarne) entro i limiti della pittura di Controriforma, agli antipodi della 'pittura senza tempo', di quella 'antipoeticità e antiemotività assoluta', su cui ci ha già intrattenuti, e più ci intratterrà, Federico Zeri [40], riferendosi alle pitture del misterioso Padre Valeriano eseguite, in collaborazione con il Pulzone, per la Cappella della Madonna della Strada, al Gesù di Roma, in posteriorità quasi immediata di tempo. Mentre questi, a detta dello Zeri, 'annulla la presenza della sua persona', abbiamo visto come questa restò forte e sentimentalmente individuata, in Lodovico. Aumentate la verità del 'San Francesco' della Capitolina, avrete Caravaggio; aumentatene l'astrazione, avrete Zurbarán. Precoce ala sinistra della pittura di Controriforma o preannunziante ala destra del naturalismo seicentesco, queste possibili qualifiche possono bastare a fare intendere l'importanza storica della sua pittura, le sue qualità di invenzione; e, se non debbono far dimenticare le sue doti di poeta, credo

debbano portare assai più in alto la sua persona artistica, in un complessivo giudizio moderno, di quanto non si sia usato finora. A conclusione momentanea, e per aver nominato pittori di Lombardia e di Toscana a utile confronto, si rilegga il bel giudizio del Malvasia: 'E quel fare statuino non era tutto il suo genio, come altresì tutto non lo si era quella inerudita semplicità lombarda; ma cercava un misto che né l'uno né l'altro fosse, e dell'uno e dell'altro partecipasse' [41]. Lo storico bolognese, pur con la scivolata di quel 'misto' che già allude alla malaugurata, o perlomeno troppo estensiva interpretazione eclettica d'ogni atteggiamento carraccesco, aveva tuttavia intuito quella unione (schietta, non 'mista') di colto e di popolare che forse non siam riusciti a fare intendere come avremmo voluto; ma che sentiamo così vivamente e in cui sta, a nostro avviso, il maggior segreto dell'arte di Lodovico.

*

Al confronto, la grazia d'Annibale rischia il lezio, anche se non vi cade, come spesso avviene al Barocci. Questa 'Santa Caterina' della Galleria Doria /*tavola* 8/ è stata [42], dalla Suida Manning, pubblicata recentemente come Lorenzo Lotto, con entusiasmo davvero ingenuo, e con accostamenti non convincenti. L'autrice non si stanca, e ben giustamente, di chiamare 'charming', 'lovely' questa cara tavolina; accenna al rosa delicato della veste, al passaggio dall'oro della corona al biondiccio dei capelli e tenta, naturalmente, un'interpretazione umana in chiave lottesca, parlando d'una stranezza, d'una preoccupazione, e trovando negli occhi qualche cosa di 'impish', che non sapremmo, questa volta, se tradurre con 'diabolico' o con 'biricchino'. Ma questa immagine è soltanto affettuosamente, spiritosamente domestica; perché anche un po' d'umore è nel far giocare la parte sacra a questa fanciullina, il cui gesto promette resistenza a un martirio troppo atroce per quelle tenere forze. Annibale, perché di lui si tratta, quando dipinse questa sua Caterinetta, volle soltanto sentirsi dolcemente a suo agio entro il soggetto commesso. Non così per Lodovico, il cui incontro col tema sacro è umanamente spontaneo. Le sue Vergini e santine sono naturalmente, senza saperlo, 'già' entro il casalingo incanto di quel mondo: che è la vita senza artificî, la più profonda che potesse uscire dai sentimenti quotidiani d'una città non corrotta, ancor memore, ma diversa dalla vita rustica, naturale. Questa ebbe invece, di lì a poco, la sua espressione prepotente entro le tele del

gran Caravaggio, in un rapporto con la vita da sembrare improvvisamente senza tempo, quasi sùbita rivelazione d'un eterno sottofondo popolare, scoperto, ad occhi che volevano esser distratti in un dignitoso decoro, nella sua quasi insostenibile verità ottica. In confronto al Caravaggio, rivoluzionario senza tempo, Lodovico, grave, umano 'controriformatore', era desideroso che la verità che amava avesse dignità senza perder di schiettezza, anche perché potesse parlare, in un mondo in cui si possa convivere, a tutti. Quanto ad Annibale egli fu, ai suoi tempi, il maggior riformatore d'una tradizione, che per brevità chiameremo classica, o umanistica, di grandezza e di felicità umana; temperamento di popolano a mezza via tra la rievocazione spirituale di quel mondo che non era il suo, e un principio di corruzione 'alessandrina', che forse gli faceva credere che nella sfera dei potenti fosse ancora il buono e il vero; ma talvolta, soltanto, che nelle loro favole mitologiche fosse ancora il pretesto a un diletto profondamente, dolcemente edonistico. Era questa scelta a dettargli l'opinione riportata dal Malvasia: 'Forzato pure a dire il suo parere sopra una Giuditta del Caravaggio, non so dir altro, rispose, se non che ella è troppo naturale' [43]. In quella parola, 'forzato', potrebbe suonare un imbarazzo, una nostalgia per i suoi primi anni bolognesi.

Ma, tornando alla 'Santa Caterina' Doria, pur con le difficoltà di lettura che le consunzioni, forti in alcuni punti, impongono, essa potrebbe stare, da un lato fra le donzelline che accompagnano Maria nello 'Sposalizio' Pouncey (per noi dell' 84 circa) e dall'altro, fosse meglio conservata, fra i volti d'uno 'Sposalizio di Santa Caterina' del Museo Nazionale di Napoli. Me ne inviò gentilmente la foto, segnalandomelo come Annibale, Ferdinando Bologna, che speriamo voglia presto pubblicarlo. Che il quadro della Doria sia Annibale lo dovrebbe denunciare, ove altro non soccorresse a confronto, quella inconfondibile carnosità dell'orecchio, quella lucida tenerezza della pupilla, come di visciola, e quella emulsione di cultura (fra baroccesca, parmense, e forse, ormai, veneta) che son soltanto sue; quasi in una segreta bilancia di elementi che fu, in grado più alto e dolcemente tormentoso, anche di Raffaello. Quanto allo 'Sposalizio' di Napoli, esso tocca già, sicuramente, alla prima vera frequentazione parmense di Annibale. Dal Malvasia [44] e dal Bellori, che ne dà una descrizione esatta, si apprende che, poco dopo la grande 'Pietà' ora nella Pinacoteca di Parma, fu dipinto 'per servigio del Duca Ranuccio' Farnese. L'anno è quasi sicuramente il

1586, anche perché lo stento arcaismo della 'Madonna e Santi' [45], datata da Agostino 1586, è evidentemente una difficoltosa risposta del fratello maggiore al più alto arcaizzare di Annibale; entrambi, credo, immediate o mediate reazioni al fare di Lodovico nella sua 'Annunciazione', dipinta probabilmente sull' '85 [46]. Ma, in confronto ai sentimenti di Lodovico, Annibale dà più sul morbido, sul dolcemente sensuale, sul prezioso, tanto che il ricordo della 'Schiava turca' del Parmigianino è come di casa in questa pittura da ammirarsi in corte. Tuttavia, come entro la 'macchina' talentosa del 'Battesimo' di S. Gregorio aveva trovato la stupefacente verità ottica, degna di gareggiare col giovane Caravaggio, del brano del fiume, così ora, entro l'eleganza dello 'Sposalizio', nel volto della Vergine, d'improvviso, s'abbandona sul vero più del rattenuto Lodovico; ed ecco, gravemente intenta, questa umanissima lavorante, venuta di campagna in città, di quelle che faticano sempre, di cucito e d'ogni cosa; che sposano tranquillamente; e che il popolo bolognese chiama, spesso, con antichi dolci nomi insinuati dall'eco delle cose che sanno i poeti e i 'dottori': Alma, Diamanta, Venusta.

Continua a fiorire, l'arte di Annibale, più pronto di Lodovico anche nell'affrontare la gran commissione chiesastica, in questi anni dall' '85 all' '88, nella 'Pietà' di Parma e in quella di Bridgewater House, nell''Assunta' di Dresda dell' '87 e nella 'Madonna di S. Matteo', pure di Dresda, che è dell' '88. Ed è un séguito bellissimo di qualità pittorica, e di ricchezza di motivi, sempre pronti ai sensi altrettanto che poeticamente colti. Certo, chi passi a considerare, nella grande 'Pietà' di Parma, la bella e sottile umanità del particolare (il Longhi [47] ha ricordato addirittura come lo splendido spunto della Vergine abbandonata nel deliquio sia certo rimasto nell'occhio interno del Caravaggio, per la sua 'Morte della Vergine'), potrà stupire abbastanza di vederlo rilegato entro una composizione complessa, artefatta, 'a clessidra', per così dire: uno dei luoghi convenuti, cioè, delle intellettuali 'macchine' del manierismo italiano. È soltanto sull' '87-'88 che Annibale, approfondendo la meditazione sul Correggio e sui veneti, comincia a scioglier davvero le sue visioni e narrazioni sacre, non soltanto nel particolare, o nella pelle, ma anche nel discorso totale, che si fa più fuso e corrente, più semplice anche se più maestoso. Comincia quella appassionata variazione sul fraseggio ricco e variabile della gran pittura italiana del '500, da cui è nata, con qualche

giustificazione se non con ragione vera, l'interpretazione eclettica della pittura carraccesca. Qui è indispensabile riferire, almeno per tratti, la mirabile interpretazione data dal Longhi di questo atteggiamento: 'Senonché appena le circostanze del tempo li toccano più davvicino e li costringono a impegnarsi coi temi canonici, l'incontro, e che romantico incontro fu quello, con i precedenti artistici tradizionali li getta in un furioso amore per la vera grande pittura italiana. Non già che per questo il loro primo atteggiamento di affettuoso naturalismo venga meno, soltanto che, adesso, più approfondiscono il raggio dello sguardo e più quel primo aspetto puramente fenomenico si colma di storia e di favola, in particolare delle favole più belle della storia pittorica. Tutt'all'opposto del Caravaggio, che, mosso dallo stesso impulso iniziale, più approfondiva e più scarniva il mondo di ogni storia, non restando che l'attimo di presenza reale, connaturato dalla luce in mere e poderose contingenze. Ma l'atteggiamento dei Carracci anche in questo secondo tempo spirituale, resta intimamente romantico, non dottrinale e archeologico; evocativo, non retrospettivo... Qui, insomma, io avverto che è il segreto dei Carracci, in questa epopea, in questo romanzo storico, immaginato sulla grande pittura precedente, la quale viene riassunta non già come obbligazione metodica, ma come costume insostituibile, quasi come soggetto di grado più profondo per la propria pittura nuova e diversa; di affettuoso timbro lombardo' [48]. Credo che nulla di meglio si potesse scrivere per una situazione avvertibile sulle opere, almeno per una buona sensibilità, ma così difficile a individuarsi mentalmente, e a definirsi in parole. Tuttavia, la definizione del Longhi calza soprattutto per Annibale; a Lodovico anche, ma riferendola al lungo periodo (potremmo dire, dal 1590 al 1610 circa) in cui egli non si sentì di sottrarsi alla poetica 'evocativa' più che inventiva promossa dai dotti consigli d'Agostino, ma soprattutto dai viaggi e dal colto operare d'Annibale. Nel Malvasia [49] risuona ad un certo punto, se non con verità documentata, con sottile verosimiglianza critica, lo scontento di Lodovico quando, dopo aver deferito per alcuni anni (e sia pur con opere qualitativamente fra le sue più alte) alla poetica evocativa, '... muta pensiero, desta novelli spiriti, rampogna se stesso, ed è inteso dire: E come e sino a quando di copisti sopporterem noi sentirci dar la loda? avrem dunque da comparir sempre nella scena pittorica a rappresentar più che la nostra l'altrui parte? si è finito il mondo per noi

che non mostriamo ardire in petto, pensieroni in capo, se dai passati maestri non andiamo a mendicarli in prestito? se or di questo or di quell'altro la maniera non imitiamo?' Le conseguenze dell'intima ribellione di Lodovico saranno i patetici, profondi anche se oratorî teloni del 'San Giacinto' e della 'Piscina Probatica', dove, riprendendo in sintassi vasta e libera il primitivo luminismo che lo aveva aiutato ad esprimere una più modesta e forse più durevole verità umana, lo muta in quel 'chiaroscuro di senso meteorologico' (Longhi) che gli fa prevedere, con forte anticipo, in quegli anni sul '94-'95, Guercino e Bonone e Mattia Preti; se non si vorrà proprio, e non sarebbe poi scandaloso, metterlo in gara col Caravaggio stesso [50]. Ma la partenza di Annibale per Roma, e il crescere della fama caravaggesca, dovettero fermarlo su questa strada, e riserbargli una più lunga crisi, anche se rotta da qualche buon successo parziale. Comunque, che Lodovico abbia resistito per qualche tempo alla splendida ondata 'culturale', promossa soprattutto da Annibale con le sue pale dall' '86 all' '88, è provato dai primi quadri d'altare di gran dimensione affrontati da Lodovico negli stessi anni. Mentre il più debole Agostino sente il riflesso d'Annibale, crediamo, nel pur notevole 'Sposalizio di S. Caterina' del Museo di Belle Arti di Goeteborg, Lodovico procede del tutto personalmente. Nell''Assunta' Zambeccari /*tavola* 9*a*/, probabilmente dell' '86; nella 'Caduta di San Paolo', dipinta pure per gli Zambeccari in S. Francesco, ed ora in Pinacoteca (i cui pagamenti cominciano nel 1587); nella stessa 'Madonna Bargellini', che porta, finalmente, la firma e la data del 1588 sulla tela; Lodovico procede in un aspro, rustico, severo svolgimento della vena quasi di naturalistico 'plein air' o di vera e grave umanità che già abbiam tentato di illustrare. Purtroppo l''Assunta', che giustamente il Bodmer datava nel triennio 1585-'88 [51], ci è rimasta, alla Pinacoteca di Bologna, in una copia antica; abbastanza fedele tuttavia da farci intendere, anche dopo il Moretto, anche dopo i cremonesi, la forte novità di questa accolta di apostoli rustici, zucconi, che prevedono da vicino l'umanità del Caravaggio, e di questa tavolozza bruciata, ridotta dalla luce aperta e battente e dall'ombra opposta, 'sbattimentata' sui panni e sui volti. E se il telaio a prima vista è rigido, quasi da 'riformato' toscano, non è, in sostanza, così serrato che il pittore non lo vinca e genialmente non l'apra, anzitutto con l'apostolo a due terzi in primo piano, che ribalta quasi lo spazio su di noi, e ci coinvolge 'in medias res', già come

in un quadro di pieno seicento, entro l'azione viva, profondata, gesticolante. Il tumulto e l'imminenza del fatto è anche maggiore nella 'Caduta di San Paolo' /*tavola* 9 *b*/. Nera bruna e arsa sotto un teso e patinato grigiore di nubi di libeccio (un anticipo, ancora un po' secco e scoperto, del 'chiaroscuro di senso meteorologico'), ci fa correr l'occhio in un giro spaziale libero e nuovo; dal Santo che quasi ci rotola addosso, al balzare istantaneo del soldato, che teme, contro di noi, all'altro ormai quasi tutto fuor del quadro, che fugge oppostamente (un'idea più timidamente comparsa in un affresco del ciclo di Giasone, come già indicammo), ai cavalli che s'impennano affrontati, fino all'ultimo soldato che si para gli occhi lontano, fino all'acquedotto remoto all'orizzonte. Non più prospettiva, se non per incrociata, corrente, e quasi incomposta accumulazione di corpi e di gesti battuti dalla luce. Se è chiaro che questo tumulto non giunge al franare improvviso e rovinoso della 'Caduta di San Paolo' del Caravaggio, che è a Roma nella raccolta Odescalchi-Balbi, mi pare altrettanto probabile che, nella sosta bolognese brillantemente immaginata dal Longhi per il Merisi adolescente avviato a Roma, almeno altrettanto che il ricordo milanese dell'Antonio Campi di San Paolo [52], dovette restare nell'occhio del gran lombardo questa scena tumultuosa; oltre che — se, come è presumibile, eran già dipinti — gli affreschi di bellicosa storia romana in Palazzo Magnani. Da queste due pale alla pala Bargellini il passo è breve, anche se l'inquartatura generale, che par già tizianesco-veronesiana, sembra alludere ad accrescimenti culturali forse diretti; e se qualche gesto sembra alludere ad un'incipiente oratoria, finora in lui sconosciuta. Ma il timbro della luce e dei colori è ancora quello, per noi così toccante nella sua umana, naturale severità, quasi 'spagnola', dei primi anni di Lodovico. Un azzurro scoperto in cielo, un bianco asciutto nelle nubi, contro il sole che cade a occidente, dietro alle due Torri; per tutto una luce grave e serena. La Madonna, florida come una figura del Crespi, e il Bambino, vivo e carnoso, sono esposti, come si usava pei quadri in tempo di 'addobbi', sotto il porticato d'un palazzo suburbano; fra questi santi dignitosi e austeri, fra queste sante rigidamente o sensualmente domestiche (i ritratti dei Bargellini) non manca, alla pienezza quasi popolare dell'evento, nemmeno il suono della mandola. Là in fondo è Bologna: in qùesti cinque, sei anni della giovanile pittura carraccesca, soprattutto di Lodovico, una città anticipatrice del naturali-

smo d'Italia e d'Europa; una capitale, cordiale e domestica, di sentimenti solo in parte mantenuti nel corso del tempo.

*

Chiuderemo il nostro discorso così frammentario e, forse, confuso, col ricordare, accanto alla pala Bargellini, per un più compiuto esame della prima epoca carraccesca, e soprattutto lodovichiana, l'inizio dei lavori in Palazzo Magnani, con le prime storie di Roma. Se non ho fatto cenno, invece, della prima sala dell'Eneide in Palazzo Fava, è perché il suo seguirsi immediato, ad opera di Lodovico, alla criticatissima sala degli Argonauti, è pura favola, un'altra delle attraenti e ingannevoli favole del Malvasia. Posto che quel fregio fosse stato (e non è impossibile) cominciato precocemente, un severo esame stilistico, sia pure reso difficile dalla consunzione degli affreschi, ci convince d'una inoltrata maturità carraccesca per quei lavori, il cui grosso oltrepassa probabilmente, anziché precedere, il 1590. Buona parte dei lavori in Palazzo Magnani, e soprattutto per la parte di Lodovico, deve invece precedere quella data; e se l'affresco precipitoso dove 'Tazio è ucciso dai Laurenti' sembra ancora concordare con la 'Caduta di San Paolo' (ma potrebbe anche esser più tardo d'un paio d'anni), concorda in modo sorprendente con la pala Bargellini, tanto da potersi supporre eseguito nello stesso anno 1588, l'affresco mirabile con 'Romolo e Remo allattati dalla lupa' /*tavola* 10/. Il Malvasia ne sentiva profondamente il respiro poetico ('Due lumi e due scuri, un po' d'orizonte alto ed un arborone ben visto di sotto in su, e sodamente frappato, mostrano un sito immenso. Il color di quell'acqua, che non contrastato da verde vago, né da sfacciato azzurro che la batta, prevalendo a quell'aere nubiloso, fa mirabilmente il suo effetto, e sul colore mortificato di essa le carni tenere dei pargoletti han sangue, son vive'»[53]; ma fu, è probabile, l'attrazione della fama di Annibale paesista a indurlo in un'attribuzione, come altre volte, errata. Son lieto di confessare il mio debito, per uno stimolo decisivo a far precipitare un dubbio già pronunciato entro di me, all'amico Gian Carlo Cavalli, che aveva già inteso come il gruppo della lupa e dei gemelli non potesse toccare che a Lodovico. Io aggiungo, tutto l'affresco, e son confortato dal precoce consenso all'idea anche dell'amico Volpe. Soltanto chi si è ben fissati in mente i tratti della pala Bargellini, potrà ritrovare le stesse nubi rapidamente profilate, la stessa asciuttezza,

ma piena d'aria, la stessa grave, serena, sobria poesia. Nulla, invece, del morbido, dell'ombroso, dell'emulsione veneto-correggesca dell'Annibale di questi anni. Ma qui, in tutto l'affresco, la folata di vento che alza rapide spume alle rive, fili d'acqua diaccia, batte il bianco gregge lontano, e, agitando la frasca grigioverde, libra il volo dell'avvoltoio augurale, sembra il preannuncio simbolico della crisi che inquieterà, di lì a poco, la prima, tranquilla, naturale vicenda di Lodovico Carracci.

NOTE

[1] Nonostante le refutazioni recenti, quella del Longhi necessariamente più rapida e intuitiva (R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in 'L'Archiginnasio', 1935, anno XXX, num. 1-3, gennaio-giugno, pp. 124-129) e quella più circostanziata e documentata del Mahon (soprattutto in: D. Mahon, *Eclecticism and the Carracci: further reflections on the validity of a label*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 1953, vol. XVI, Nos. 3-4, pp. 303-341).

[2] Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice* (ediz. del 1841), Tomo I, Parte III, pp. 263-368.

[3] Vedi, notabilmente: Lino Sighinolfi, *I Palazzi Fava di via Manzoni* (Bologna 1912); Aldo Foratti, *I Carracci nella teoria e nell'arte* (Città di Castello 1913), pp. 37-64, 90-96, 196-204; Francesco Malaguzzi Valeri, *La giovinezza di Lodovico Carracci*, in 'Cronache d'Arte' (1924), I, pp. 33-48. Lo stesso Heinrich Bodmer, *Lodovico Carracci* (1939), Burg b. M., pp. 15-38, e passim, lascia la discussione sulle opere giovanili a uno stadio quasi preistorico. Fanno invece eccezione, ma non relativamente a Lodovico, le pagine di Hermann Voss, *Die Malerei des Barock in Rom* (Berlino 1924), pp. 481-89, e gli scritti del Bodmer su Annibale e Agostino incisori: H. Bodmer, *Bemerkungen zu Annibale Carracci graphischem Werk*, in 'Die Graphischen Kuenste' (1938), Band III, Heft 3/4, pp. 107-117, e ancora H. Bodmer, *Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci* (1939), Band IV, Heft 4, pp. 121-142; e Band V (1940), Heft 2, pp. 41-71.

[4] Olio su tela, cm. 51 × 63.

[5] Malvasia, op. cit., p. 271.

[6] Malvasia, op. cit., p. 287.

[7] Foratti, op. cit., p. 60.

[8] Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (Milano ed. 1824), I, pp. 281 e segg.

[9] Olio su tavola, cm. 42 × 27.

[10] Benvenuto Disertori, *La Regia Calcografia. I Caracci e i caracceschi*, in 'Emporium' (1923), vol. LVIII, novembre, pp. 259-272.

[11] Alfredo Petrucci, *L'incisione carraccesca*, in 'Bollettino d'Arte' (Roma 1950), pp. 131-144.

[12] Vedine la riproduzione in Disertori, art. cit., p. 260.

[13] Vedine la riproduzione in Disertori, art. cit., p. 262.

[14] Vedila in Bodmer, *Bemerkungen* già citate, p. 108, fig. 1.

[15] Voss, op. cit., p. 487.

[16] Lanzi, op. cit., IV, p. 96.

[17] Olio su rame, cm. 41,3 × 32,4.

[18] Malvasia, op. cit., p. 354.

[19] Malvasia, op. cit., p. 453.

[20] R. Wittkower, *Carracci drawings at Windsor Castle*, p. III, figg. 9 e 10.

[21] Malvasia, op. cit., p. 348.
[22] Malvasia, op. cit., p. 357.
[23] Malvasia, op. cit., p. 333.
[24] Lanzi, op. cit., I, p. 281.
[25] Alberto Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in 'La Critica d'Arte' (Firenze 1939), XX-XXII, parte II, p. 61.
[26] Ibidem.
[27] Ibidem.
[28] Circa i restanti quattro affreschi del ciclo, mi astengo dal giudizio su quelli con 'Il varo della nave' e 'L'incanto di Medea', illeggibili; mentre 'La fabbrica della nave' sembra spettare ad Annibale, sul tempo dell''Allegoria' di Hampton Court, e 'La nave trascinata dagli eroi nel deserto libico' sembra riferirsi ad un Annibale già così maturo e prossimo al 'Battesimo' di S. Gregorio da far dubitare d'una conclusione dei lavori un po' prolungata oltre la data del 1584.
[29] Longhi, op. cit., p. 126.
[30] Lanzi, op. cit., IV, p. 102.
[31] Malvasia, op. cit., pp. 268-70.
[32] Francesco Arcangeli, *Pittura bolognese alla mostra di Bologna*, in 'Il Mondo' (Firenze 1946), 5 gennaio, n. 19.
[33] Malvasia, op. cit., p. 357.
[34] Malvasia, op. cit., p. 351.
[35] Vedila riprodotta in R. Longhi, *Il Caravaggio* (Milano 1952), a p. 23, fig. 13. Per l'ipotesi d'una sosta di studio, da parte del giovanissimo Merisi durante il suo trasferimento a Roma, sulla pittura dei Carracci, vedi la pag. 12.
[36] Carlo Volpe, *Lucio Massari*, in 'Paragone' (1955), novembre, n. 71, p. 3.
[37] Foratti, op. cit., pp. 80-86; pagine benemerite, ma insufficienti a intendere la possibile sincerità dei Carracci, e in particolare di Lodovico, in rapporto all'ambiente di Controriforma a Bologna, ispirato dal Cardinal Paleotti.
[38] Graziani, op. cit., pp. 54-95.
[39] Mina Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in 'Paragone' (1950), settembre, n. 9, pp. 11-12.
[40] Federico Zeri, *Giuseppe Valeriano*, in 'Paragone' (1955), gennaio, n. 61, pp. 35-46.
[41] Malvasia, op. cit., p. 264. Sulla medietà fra elementi 'lombardi' e 'toscani', per il fondamento della cultura lodovichiana bene insistette anche Gian Carlo Cavalli, *Maestri della pittura italiana a Bologna* (gennaio 1946), in 'Terraferma', anno II - N. 2, marzo-agosto 1946.
[42] Bertina Suida Manning, *An unknown work by Lorenzo Lotto*, in 'The Art Quarterly' (1955), Spring, pp. 50-52, fig. 1.
[43] Malvasia, op. cit., p. 344. Interessa notare che la risposta d'Annibale è il primo giudizio, di parte classicista, su un'opera che risponde quasi certamente al quadro 'colorito... per li Signori Costi' (Baglione) e illustrato dal Longhi in 'Paragone' (1951), luglio, n. 19, pp. 10-18.
[44] Malvasia, op. cit., p. 282; e Gian Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, ediz. romana del 1931, p. 23.
[45] Vedila in: Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IX, p. VII, p. 1154, fig. 635.
[46] Si noti che nella predella dell'ancona, in San Giorgio, erano 'due belle storiette del concorrente Procaccini' (*Le pitture di Bologna*, 1755, p. 125), purtroppo perdute durante la guerra; e si ricordi che Camillo Procaccini era, sull' '85-'86, già a Milano.

[47] Longhi, *Il Caravaggio*, p. 12.
[48] Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, p. 127.
[49] Malvasia, op. cit., p. 292.
[50] Vedi anche C. Volpe, *Guido Reni e un'impresa degli 'Incamminati'*, in 'Paragone' (1954), settembre, n. 57, p. 4.
[51] Bodmer, *Lodovico Carracci*, p. 127.
[52] Longhi, *Il Caravaggio*, fig. 8, p. 17, e commento alla tavola IX.
[53] Malvasia, op. cit., p. 288.

ESTELLA BRUNETTI

SITUAZIONE DI VIVIANO CODAZZI

Bernardo De Dominici lo disse eccellente, rinomato, celebre, famoso e, anzi, famosissimo; ma era Bernardo la 'penna pietosa' destinata a sottrarre dal buio della dimenticanza (le parole sono nella dedica) i molti artisti napoletani 'degni di molta lode'.

E dunque tanto più patetica, quasi disadorna, ci appare la dichiarazione del Codazzi che, in quanto a lui, in una lettera degli anni tardi, scriveva rivendicando il suo: '... né la casa di S. Martino ha bisogno delle miserie di un virtuoso'. Perché la verità non era, infatti, per niente diversa: nel 1656 una *Descrittione del Rione di Campo Martio... di mese di luglio per l'occasione del Contagio* lo segnava 'povero' [1]; ma aveva — si sa — famiglia numerosa, né la situazione migliorava in rapporto alle tenui paghe di cui fruivano — salvo eccezioni singole e per di più dei 'signori accademici' — i pittori prospettici del tempo. Nel 1665 il fiorista Abraham Breughel, messosi proficuamente a negoziare in quadri (le fortune napoletane e le lodi del Giordano erano di là da venire), segnalava con bella sollecitudine e con entusiasmo sincero quanto interessato le opere di quel 'Bibiano tanto valente nelle prospettive', 'cose bellissime et molto stimate', da 'havere a buon mercato' [2]. E si era alle solite.

Certo, a mancargli non erano le lodi, non la celebrità; il credito goduto dalle sue 'architetture' trovava chiara conferma nella qualità dei figuristi che vi intervenivano: e fossero comprate pronte o fatte su commissione, di 'testa' o 'd'imperatore', gli inventari delle gallerie le annotavano golosamente e se ne adornavano a profusione le varie 'stanze delli Paesi' che i grandi signori andavano allora novamente formando. Ma proprio questo loro carattere di 'collectionnables', di opere ad uso delle quadrerie private, proposte a in-

13 - *V. Codazzi (e Fr. Perrier): 'Villa romana'* *Roma, Gall. Pallavicini*

15 - V. Codazzi: 'La passeggiata' *Roma, Palazzo Rospigliosi*

7 a - *V. Codazzi: 'La cacciata dei mercanti dal Tempio'* *Torino, Accademia Albertina*

7 b - *V. Codazzi (e J. Miel): 'La fuga in Egitto'* *Torino, Accademia Albertina*

18 - V. Codazzi (e M. Cerquozzi): 'Ingresso monumentale' *Roma, Gall. Pallavicini*

- *V. Codazzi (e M. Cerquozzi): 'Villa romana'* *Roma, Gall. Pallavicini*

20 a - *V. Codazzi: 'L'Arco di Tito e gli Orti Farnesiani'* *Graz, Joanneum*

20 b - *V. Codazzi: 'L'Arco di Costantino e il Colosseo'* *Graz, Joanneum*

- *V. Codazzi: particolare della tavola 20 a*

22 a - *V. Codazzi: particolare della tavola 20* b

22 b - *V. Codazzi: particolare della tavola 20* b

23 - M. Cerquozzi e V. Codazzi: 'La rivolta di Masaniello' *Roma, Galleria Spada*

tendimenti raffinati, selezionati (ancorché vi operasse a volte, nella scelta, l'insidia del 'genere'), contribuì senza dubbio a ritenerle dal circuito vivifico di quanto è visto e messo in discussione e, insomma, studiato.

Pertanto, una volta ricordato il Lanzi — ché lui il Codazzi lo doveva conoscere bene — e attribuita la giusta importanza ai ritrovamenti d'archivio susseguentisi per quattro decenni sul tornare del secolo (cui si aggiunge l'apporto recente del Prota-Giurleo) [3], il discorso dovrà necessariamente rifarsi — a parte l'intervento dell'Ozzola (1913) e la successiva attribuzione del Salmi (1921) per il quadro di Arezzo — ad una cronologia del tutto prossima; un discorso che procede per recuperi fondamentali ad opera del Briganti (1950, I e II) e dello Zeri (1954 e inediti) [4], ma che il Longhi aveva già iniziato per tempo [5], orientandolo poi costantemente (1950; 1951; 1954) alla valutazione e intelligenza del fatto più specificatamente artistico. E si giunge così al momento in cui il 'Viviano delle prospettive', che lo Zani annotava con scrupolo e diligenza PA (pittore architetto), P d. V (pittore di vedute), P d. R (pittore di rovine), trova alfine la sua più giusta collocazione in quella vasta 'carta del navegar pittoresco', dove ogni cosa viene segnata secondo suo merito e grado, e gli itinerari si svolgono liberi da declinazioni preconcette, e tutto si fa storia.

Roberto Longhi, nel dedicare una prima seppur breve trattazione particolare all'argomento (1955), riconosceva in Viviano Codazzi l'iniziatore della 'veduta secundum veritatem' e chiamandolo il 'piccolo Caravaggio' di questa parte della pittura lo raccomandava all'attenzione degli studi a venire.

*

Viviano Codazzi, questo Canaletto del Seicento, attivo già avanti il '30, appare in una posizione talmente isolata, direi quasi 'pneumatica', da causarci — sarà bene notarlo — una sorta d'imbarazzato stupore. Vero è che ogni artista degno di considerazione è sempre interamente 'nuovo'; ma ove per un Antonio Canal soccorrono i nomi del Richter, di Marco Ricci, del Carlevarijs (e c'è, ancor prima, il punto fermo di Gaspar van Wittel), nulla di simile è consentito registrare dalla parte del Codazzi, eccettuato il caso piuttosto ingarbugliato di un Tassi, a distanza e ancora da chiarire.

Uno stimolo di precisione, di assetto prospettico, doveva certo procedere da quell'italianissima 'quadratura' [6] che 'illudeva' da gran tempo con la vastità di spazi inesistenti.

E furono, infatti, quadraturisti ancor prima di 'prospettici' in formato ridotto i vari Tassi dell'epoca.

Se vale annotare nell'ordine degli 'incunaboli' codazziani il poliedrico 'Monsù Desiderio', ben diversamente contano le apparizioni dello Scorza, con la 'verità nuova' di 'Piazza Pasquino' (1627)[7], e di quell'eccezionale Filippo d'Angeli indicato dal Longhi, che era già in grado di 'orientare', con respiro ed evidenza, brani di antiche architetture nei suoi compiutissimi paesaggi. E del resto la stessa opera del genovese Scorza si colloca nei termini di un'attività, altrimenti, paesistica. L'importanza del 'paesaggio', al di fuori di specialistiche limitazioni, non può essere qui sottaciuta. Ché, al principio del Seicento, non era forse il paesaggio ad impegnarsi per primo nella ricerca illusiva d'inserire nei limiti di un 'quadro' l'evidenza di una 'visione'? Poco importa, in questo senso, se i risultati fossero ideali o compositi, piuttosto che attuali. Importava, invece, che bastassero a garantire la 'possibilità' del sorgere di una veduta, che fosse realmente tale e non già quadro di prospettiva o decorazione, per il quale sovviene a sufficienza il moltiplicarsi degli interessi prospettici dell'epoca.

Ancora, prima di avviare il discorso sul Codazzi, torna utile esaminare più particolarmente un artista a lui contemporaneo.

L'attività di Hermann van Swanevelt detto l'Eremita[8], che fu a Roma dal 1624 al 1638[9], ci riporta ad una giuntura storica particolarmente interessante. Allievo tra i più noti del Lorrain e anzi senz'altro il più noto, il suo alunnato viene a cadere in una fase pittorica di Claudio del tutto iniziale e per di più incognita. Immaginabile, forse: ma è proprio allora che tornano alla mente i soggiorni romani di un Poelenburgh (1617-26) e di un Breenbergh (1620-29). Nelle prime opere dello Swanevelt, la pittura del francese contava certo in termini ancora dichiaratamente nordici e un'atmosfera tersa e limpida, di una chiarezza quasi risentita, traduceva in precisione e nettezza l'impreciso delle lontananze. Da riparlarne a proposito del Codazzi. Per ora interessa presentare qui il 'Campo Vaccino' del Fitzwilliam Museum di Cambridge (su rame; cm. 43,6 × 50,1) firmato e datato, come penso, 1631 (la terza cifra non si legge) che mostra assai bene di quanto il 'paesaggio' potesse accostare la 'veduta', pur rimanendone ovviamente estraneo /*tavola* 11 *a*/.

Difficile, oltre a tutto, reperire un brano di vita più efficace di questo. Fuggono due dame, fazzoletto alla mano,

due spaventatissime fate: un toro inferocito le insegue. Ma già un gentiluomo lo distrae con la cappa levata e un altro pone mano alla spada. Continua indisturbato il pittore nella sua attenta fatica. Sulla destra, c'è chi racconta a gran voce una lunghissima storia e fruga con la canna uno stendardo dipinto. Si giuoca a carte; ci si spulcia; e altrove si pungola un cinghiale riottoso. E neppure manca il ciambellaro con la sua cesta.

Il tutto suggerito a figure minute, un po' alla Wilhelm Baur, dettagliate per approssimazione (la scuola dell'Accademia darà i suoi frutti più oltre).

Meno evidente appare invece, a prima vista, proprio l'insegnamento del Lorrain. E si ritorna alle differenze dianzi accennate. L'olandese, dal canto suo, fa quanto può: mette qualche bella lama di luce per le colonne, affoga nella penombra i fornici dell'arco, distende con sapienza alcune zone senza sole, e toglie, sul fondo, le case dei Frangipane a consentire il massimo della visione. Ma un confronto col 'Campo Vaccino' di Claudio (Louvre) dimostra ad evidenza come il 'lorrainismo' dello Swanevelt fosse una cosa diversa fin dagli inizi. O poco dopo; quando dipingeva questo bellissimo 'Arco di Costantino' (su tela; 88,2 × 114,9) [10] introdotto da un massiccio frammento di archivolto, in primo piano, di ascendenza, penserei, ormai codazziana */tavola 11 b/*. Ché se, nei confronti del Codazzi, verrà da parlare di certune significazioni lorrainiane, lo Swanevelt vi figura appunto in funzione di termine medio.

*

Giungendo a Roma verso il 1620 o poco dopo (i dati biografici sono esposti ed esaminati nel regesto in appendice) il bergamasco Viviano Codazzi (o Codazzo) [11] poteva, forse, aver già guardato a qualche esempio della vicina scuola prospettica bresciana, rappresentata dal Sandrino e da Ottavio Viviani. Ad ogni modo, avesse egli scelta o no la via da seguire, l'avventura dei suoi inizi romani e della sua prima formazione resta per il momento segreta.

Utilissimo torna quindi, ad orientarci sul clima culturale del Codazzi, un 'Interno architettonico' (73 × 60) di collezione privata, indicatomi come autografo dal Briganti */tavola 12/*. In questa, che è opera del tutto giovanile, con una linea d'orizzonte tenuta ancor alta, la fuga prospettica — pur con qualche accelerazione — è sviluppata in modo chiaro e congruo rispetto all'asse di profondità; il punto di vista vi è individuato secondo una precisa intenzione d'arti-

colare lo spazio mediante uno svolgimento dissono delle pareti, ove l'una acquista la preminenza sull'altra, che tende ad allinearsi sulla perpendicolare. Lo stesso taglio del quadro, per quell'interruzione improvvisa delle membrature architettoniche, costituisce un avvio d'immediatezza alla visione. Erano questi gli accorgimenti e le astuzie correnti di quella 'prattica di prospettiva', scientificamente intesa, che il Codazzi dimostra qui d'aver imparato con attenzione. Ma già s'intravede, accanto al dettato prospettico, una timida ricerca verso effetti pittorici: e sarà la fessura aperta oltre la prima finestra, individuazione reale della fonte luminosa, spiraglio di cielo strisciato dal verde di una vegetazione circostante; oppure la porta lontana che induce ad un remoto 'spettro' paesistico; o, specialmente, quelle ombre distribuite secondo una scansione serrata, composita — certo imprevedibili, ché svaniscono nell'arco delle nicchie in chiarezza di colore e altrove s'alternano per zone diversamente contrastate. Tutti elementi destinati ad acquistare ben altro sviluppo.

Successivamente il 'modello' prospettico, se pure presente, giunge ad articolarsi in uno spazio-ambiente già permeato da vivi sentimenti paesistici (se non ancora vedutistici), come in questa /*tavola* 13/ 'Villa romana' (82,3 × 110,8) appartenente ad un gruppo di dipinti della Galleria Pallavicini, individuati dallo Zeri, che gentilmente mi concede di pubblicarli mentre è in corso di stampa il suo Catalogo. La data d'esecuzione del quadro sarà da portarsi avanti il '30, cioè all'epoca del primo soggiorno in Roma del francese François Perrier [12], al quale mi sembra vadano riferite le figurine.

Né molto più tardi, in un'opera che non mi è riuscito di rintracciare ma, a mio modo di vedere, senz'altro a lui attribuibile grazie all'illustrazione del catalogo di vendita della raccolta Rospigliosi (1932; n. 447, cm. 123 × 175) [13], il Codazzi dà ormai buona prova di una raggiunta, personalissima visione architettonica, con puntuali induzioni di realtà nell''invenzione' piuttosto complessa degli edifici. Per questo traslato squisitamente pittorico del reale, le architetture del Codazzi (e dico quelle ideate) possono ben contare come vere e proprie 'intenzioni' alla veduta, con la quale partecipano del fascino sottile di quanto è immediatamente e profondamente attuale.

Una certa perplessità potrà, se mai, derivare dal 'San Pietro' del Prado (168 × 220) che magari vale già come

prova napoletana, ma il cui scarso impegno pittorico non che facilitarne l'individuazione nel contesto di una linea ideale di sviluppo, la rende, a rigore, impossibile. A volte, ad anticipare nel discorso di un artista le opere per così dire 'ritardatarie', pare quasi di restituire loro in positività il negativo di un giudizio estetico che le sopporta con patente disagio. E diciamo pure trattarsi qui /*tavola* 14/ di un omaggio del Codazzi al Ferabosco [14] e per direttissima al Maderno (e dunque uno dei tanti progetti illustrati); più difficilmente tollerabile ci appare, invece, lo schematismo delle ombre o l'artificio facile facile di quella collina boscosa, sulla sinistra, adattissima — sembra — a ricordare che nel Seicento c'era chi chiamava la basilica 'Altezza a' guisa de Monti'... D'altra parte, se i risultati non riescono brillanti, restano pur sempre di molto superiori alle apittoriche approssimazioni dell'epoca. Ottime sono le figurine, estremamente variate negli atteggiamenti, rese con uno studio attento dei costumi, vivissime ed efficaci: tutta una storia di realtà contenuta nel ritmo obbligato di questo corteo papale. Dove una pennellatura di grande immediatezza, di rapida condotta pittorica, permeata d'improvvise morbidezze da 'aplat', mi induce a ravvisare l'intervento di Aniello Falcone [15].

Tornando alle opere romane del Codazzi, 'La passeggiata' (71 × 96,8) del Palazzo Rospigliosi s'impone con il linguaggio del capolavoro /*tavola* 15/. La chiarezza delle architetture, l'azzurro intenso del cielo e lo smeraldo della vegetazione concertano una sinfonia abbagliante di trasparenze, che per velature finissime appoggia valori cromatici di singolare splendore. E ci si ricorda del Lorrain, e dello Swanevelt, e del passo del Baldinucci dove Claudio appare 'liberalissimo de' suoi consigli e precetti a chiunque gliele avesse domandati, e particolarmente nella prospettiva, della quale fu oltremodo intendente e pratico, e comunicolla tra gli altri al Viviani' (VI, p. 359). Che si trattasse di prospettiva aerea lo annotava già il D'Argenville nella sua chiosa (II, p. 266). In verità non sembrano di ascendenza diversa brani pittorici come la strada che al di là degli archi guadagna a fatica le lontananze, per gradazioni multiple di colore, oppure, oltre la porta centrale, il cielo svanito in accordi giallini e d'argento. La lucida profondità di questo e di altri dipinti rimane però difficilmente comprensibile senza la mediazione dello Swanevelt.

C'era — come abbiamo visto — nel Codazzi un''intenzione' costante alla veduta, e l'opera addotta la chiarisce

all'evidenza. Ma vale altresì il discorso contrario. Poiché se — a ben considerare — chi traduce in pittura una situazione architettonica precisa e definita viene sempre a proporsi un compito di realtà e d'illusione ad un tempo, sensibilissimo si rivela il Codazzi nei confronti di una tale antitesi, che per lui, lungi dal rimanere motivo scoperto ed estraneo, tentativo di organare uno spazio, si risolve in vero e proprio linguaggio pittorico: dove l'elemento illusivo, fittizio, trascendendo i termini del semplice assetto prospettico, perviene a valori, più che ideali, astratti. Né saprei designare in modo diverso l'intangibile purezza che promana dalle sue architetture, anche da quelle per così dire 'reali', conferendo loro il fascino sottile di una 'pulchritudo vaga' e 'adhaerens' ad un tempo. E si vedano per esempio /*tavola* 16/ questi straordinari capitelli che il Codazzi inalbera sulle sue colonne, di un tono intensamente rosato, sfogliati nei loro acanti da un pennello attento e saporoso. A volte, la scrittura si fa densa di materia, come nelle virgolature dei balaustri o nei ghiacciuoli di luce 'toccati' sul drappo disteso, ma più spesso scorre leggiera, ricchissima di sottigliezze e di vibrazioni. Un listello si trasforma in filo tenue di colore e interrompe, con una notazione di luce, l'oscurità della trabeazione. Già abbiamo osservato come siano 'imprevedibili' queste ombre, dove le modanature, e le nicchie, e gli archi raccolgono strani e misteriosi riflessi, che non si sa bene donde procedano e che aggiungono effetti pittorici di una rarità estrema. Certo, non è da credere che il Codazzi ignorasse i dati dell'ottica, quando dimostra, invece, di saper disporre luci e controluci, per trapassi delicatissimi, lungo superfici indifferentemente piane o incurvate. Ma v'era, piuttosto, in lui una disposizione costante a trasformare l'osservazione del reale, di rigore ed esattezza scientifica, in verità essenzialmente pittorica. Una disposizione, ch'è propria solo dei grandi artisti, e che lo portava ancora a correggere in modo insuperabile gli stessi 'falsi' della prospettiva, non altrimenti di quanto farà il Canaletto un secolo dopo nei confronti della camera ottica.

Con rapide proiezioni d'ombra, spesso di taglio obliquo e sempre fortemente staccate, ancorché sensibili per trasparenze alla luce più lontana, il Codazzi 'costruisce' i suoi quadri secondo 'prosodie' ritmiche di caravaggesca evidenza. 'Ars magna lucis et umbrae' (a volerla dire col Kircherio) potrebbe ben essere il titolo di questa 'Cacciata dei mercanti' (95 × 149) /*tavola* 17 *a*/ vicinissima all''Adorazione dei Magi'

resa nota dal Longhi (1955, tav. 22), e memore dell'antecedente 'Strage degli Innocenti', pure pubblicata dal Longhi (ibid., tav. 21) per indicazione di Mina Gregori. Essa trova il compagno in un quadro (95 × 160) che presenta, nelle architetture visibili oltre l'arcata, interessanti reminiscenze in direzione di Filippo d'Angeli e dove la 'storia' è da ascriversi, penso, al fiammingo Jan Miel [16] */tavola 17 b/*. Entrambi i dipinti, segnalatimi gentilmente da Andreina Griseri, appartengono all'Accademia Albertina di Torino.

Altresì riferibili al primo soggiorno romano del Codazzi mi appaiono l''Ingresso' (75,7 × 60,3) e la 'Villa' (75,2 × 60,3) della Galleria Pallavicini, con figure saporose ma non troppo vivaci di un Cerquozzi ancor giovanile. Delle quali opere, trascurando le spiacevoli incertezze d'imposto dei due anforoni e delle strombature di quest'androne */tavola 18/* pittoricamente 'affaticato', gioverà insistere sull'estrema bellezza della seconda. E vediamo di ricordare */tavola 19/* le zone dorate che la luce accende nel marrone delle architetture; l'aereo padiglione a baldacchino; l'equilibrio incerto delle chiome grigioverdine dei tre pini, contro la lontananza azzurrata del colle. Il Colosseo è tutto profilature bianche, in punta di pennello e a rilievo. E abilmente si sottrae a 'dilatazioni' prospettiche la stupenda spianata del terrazzo, mentre il rombo precisato dai tiranti nerigni pone alla profondità del cielo un traguardo di ottica certezza.

Che poi uno dei valori poetici più evidenti della pittura codazziana sia da ravvisarsi proprio nella 'durezza' lamentata dal Lanzi, mi pare utilmente confermato da questi due bellissimi dipinti (74 × 93,5) */tavole 20 a, b/* posseduti dal Joanneum di Graz, dove vengono avvicinati al Panini. Tra la muraglia d'una delle meraviglie romane del tempo [17] e l''arco delle sette lucerne', come certo lo chiamavano i due mendicanti immobili contro le sue pietre intepidite dal sole, si svolge un'intera vicenda di chiari e di scuri, che giunge persino a distinguere spiragli di luce nella portaccia scardinata e lividi orlicci per l'attico quasi violetto */tavola 21/*. Altrove */tavola 22 a/*, tra personaggi di cerquozziana osservanza, un cicerone, così alieno oramai dal piglio soldatesco della 'vera guida de gl'oltramontani' di Francesco Villamena (1613), indica gli straordinari ruderi di un Arco di Costantino riconoscibile appena. Ma proprio allora, guardando i bassorilievi con figure che ricordano alla lontana i modi del Gargiulo (e si veda, in ispecie, la scioltezza tutta callottiana del primo riquadro), l'occhio si fa attento a certa

pennellata più libera e franca, come ad esempio nel Colosseo [18] /*tavola* 22 *b*/, la quale bene si può ricondurre ad una attività già napoletana dell'artista.

A Napoli, durante un soggiorno di circa tre lustri, il Codazzi doveva cimentarsi anche nella pittura 'in pariete', ai Santi Apostoli, a San Paolo Maggiore e a San Martino, e, su tela, in opere di vaste dimensioni come la 'Scala e loggia del Pilato', pure a San Martino (cfr. notizie in appendice), non trascurando per altro — e i numerosissimi quadri ricordati dal De Dominici sono in questo senso indicativi — di attendere alla sua produzione più consueta; cui appartengono prove eccezionali come il 'Palazzo Gravina' ('Paragone', 1950, tav. 8; 1955, tav. 23), la 'Villa napoletana' (1955, tav. 24) con data 1641, la 'Piazza del Popolo' (ibid., tav. 25), tutte pubblicate dal Longhi che riferisce ancora a questo periodo il dipinto n. 433 della Pinacoteca di Dresda [19]. Sicché, grazie a recuperi così rilevanti, riesce possibile costatare la maggiore scioltezza pittorica raggiunta in quegli anni dal Codazzi e non meravigliarsi poi se, al suo ritorno a Roma nel 1648 o forse già nel 1647, egli era in grado di allineare, accanto ad una chiesa di esattissima fattura, alcune case scialbate rapidamente di grigio, con pastosi toni cangianti nel marrone e rosato /*tavola* 23/ [20]. È similmente una pennellata più libera, che si 'snerva' lungo le scanalature delle colonne e negli acanti dei capitelli, e altrove macchia saporosamente i marmi, emerge nelle due 'Architetture' (71,5 × 96,5) /*tavole* 24, 25/ di Palazzo Pitti (appartamento della Meridiana), con figure del Cerquozzi, rese note da Giuliano Briganti (1950, I). Dove, accanto al brano stupefacente di quell'arcata fratta e scartocciata, sarà opportuno rilevare la tenuità degli sfondi paesistici con notazioni filiformi vieppiù preziose ed evanescenti, di un lorrainismo ormai lontano e rifuso, originalmente avviato al raggiungimento di profondità atmosferiche che la pura digradazione degli edifici non comporta; di aeree 'suture' verso cieli intensamente azzurri, segnati dall'iridescenza di nuvole 'color incarnato limone lattato bianco'.

Agli anni subito dopo il '47 sono da assegnarsi ancora il 'Meriggio' (99,5 × 75) e 'La fattoria' (97 × 73,1) della Galleria Pallavicini /*tavole* 26, 27/; e due 'Architetture' (91 × 127) che un ignoto, probabilmente veneto, figurista ha avvilito col suo mediocre intervento /*tavole* 28 *a*, *b*/. Esposte a Ca' Rezzonico, nel mezzanino Falier, sotto il nome di Francesco Aviani (del resto avanzato dubitativamente),

mi sembra possano testimoniare assai bene di come il Codazzi, pur orientato allora verso nuove scioltezza pittoriche, non trascurasse l'esercizio di più precise e rifinite realizzazioni.

Neanche riuscirei a retrodatare le straordinarie 'Rovine romane' (99,7 × 74,2) e 'Un colonnato' (97,8 × 73) della Galleria Spada (cfr. F. Zeri, 1954), opere di piena ed esperita maturità artistica. Giacché basterebbe, per convincere, quell'effetto icastico degli archi binati di luce sul pavimento /*tavola* 29/, equidistanti tra sfondo e primo piano, che inducono, contrastandola, una fuga prospettica altrimenti mitigata dagli stessi plinti delle colonne, variamente eterocliti rispetto alla direttrice di profondità. Oltre a tutto, una 'classicità' di partito architettonico difficile a sortire se non in tempi di completa certezza figurativa. Ma la riprova conclusiva della cronologia dei due dipinti mi pare sia poi da ricercarsi proprio nella materia pittorica di questo nicchione /*tavola* 30/ che può valere a buon diritto come uno dei raggiungimenti più alti del Codazzi. In accordo impensato con i toni bruni al proscenio ed i grigi delle trabeazioni e delle colonne, vibranti per strie sottili e nervose, spicca la muratura di un acceso color mattone, lucidissimo e pastoso lungo i bardelloni, e altrove strisciato dall'alto in basso, quasi sensibile ai dilavamenti di molte piogge. Attraverso le forature della volta, marginate per il loro spessore da un rosato assai chiaro e abbagliante, la luce aderisce in rapide linee alle figure rettangolari e poligone dei cassettoni. E oltre le architetture si apre una profondità vista oramai in trasparenza; non costruita, ma come sospesa in un tono 'flou': tutta una condensazione di suggerimenti spaziali che sono rimasti impressi sulla diapositiva dello sfondo, fatto di colline, di cespugli, di uno strano alberello spoglio — un 'ramage' prontamente cinese. Questo 'spettro' paesistico, grigio rosato come se il cotto dei mattoni fosse svanito in levità, avanza poi per quel fieno abbarcato sul palchetto contro l'azzurro del cielo, e ombrandosi in tal modo sotto la grande volta, diviene libera circolazione di chiari e di scuri, e in termini propriamente atmosferici risolve questa visione che, a volerla gustare nel suo incanto poetico, sarà pur giusto chiamare più semplicemente 'architettura et aria'.

Buona descrizione, in appunti ripresi dal Baldinucci nelle sue *Notizie* (VI, p. 191), trovano i due celebrati dipinti 'Il bagno' (123 × 172,5) e 'L'arrivo in villa' (125 × 198) della raccolta Incisa [21]: 'Vi [i. e. nella Galleria del Cardinale

Flavio I Chigi] sono ancora due altre grandi tele in una vien figurata una nobil prospettiva di Viviano Codazza con quantità di figure e carrozza e nell'altra vien delineato un Bagno dell'istesso Viviano ripieno qua di figurine argenti e frutti del medesimo Cerquozzi' [22]. Opere che, se vedo giusto, saranno da situarsi ormai dopo il '50, sia per lo straordinario intervento del Cerquozzi, sia per quella quinta di colonne composite il cui effetto, pur rifacendosi a precedenti originalmente codazziani, già riscontrabili nella 'Piazza del Popolo' (Londra, Knoedler) e in uno dei quadri Pitti, perviene qui, per certa nuova politezza e pesantezza d'imposto, visibile anche dopo nel 'Porto di Civitavecchia', al limite di quell'incipiente 'ghisolfismo' che era allora nell'aria [23]. Ma se una tale annotazione di dettaglio vale come puntualità storica, ha da essere poi dimenticata quando si passi all'esame dei due dipinti dove anzi appare evidentissima la ricerca verso una più 'libera unità atmosferica' ed una naturalezza più immediata nell'orientamento stesso degli edifici. Né si può fare a meno di notare come il Codazzi abbia raggiunto in questo 'Bagno' una scansione di ritmi così piena, così ampia e tranquilla, da guadagnare, nella parte di fondo, una classicità quasi rinascimentale.

E quale efficacia vedutistica potesse sortire da simili risoluzioni che andavano maturando da oltre un decennio, e quanto nuova si palesasse l'integrità del dato reale, con una evidenza affatto poetica: tutto ciò è splendidamente chiarito dalla 'Visita alle rovine nella campagna romana' (100 × 133) di collezione Quadrini in Arpino */tavola* 31/. Per questo assoluto capolavoro del Codazzi, la cui importante scoperta si deve al Bologna che me lo ha gentilmente segnalato rendendomi inoltre possibile la sua pubblicazione, le figure del Cerquozzi dall'estrema tenerezza d'impasto pittorico raccomandano una data di poco anteriore al '59, cioè all'anno della partenza del Viviano da Roma. Non riesce difficile capire l'inutilità della chiave infilata nel pesante anello con la quale il custode si appresta ad aprire una porta, che non si vede: oltre la parete, oltre questa 'Maestà Scenica' — è sicuro — si estende ancora la campagna sotto la gran sferza del sole. E però il Codazzi sembra qui aver miracolosamente sortito la purezza più arcaica della sua pittura, con dovizia di straordinari riflessi (un quadro Rospigliosi trent'anni dopo...); il che non contrasta poi la fattura spedita degli altri edifici o la luce naturale che bagna la fronte del tempio: tutti elementi di una visione apertamente e piena-

mente atmosferica. Ove la diagonale di un'ombra proiettata può trascorrere senza sforzo nell'incidenza luminosa di un raggio, ben visibile, a trafiggere una colonna.

Ma la fase estrema del pittore, preziosamente attestata da questo 'Porto di Civitavecchia' (118 × 173) [24] con 'storia' del Lauri [25] */tavola* 32/, come riconosciuto dal Briganti che me lo ha gentilmente indicato, veniva poi a segnare una sorta d'involuzione prospettica, da indurre ancora una volta un parallelo con la vicenda canalettiana. Similmente al 'Portico' del veneziano, la complicata impresa vedutistica vi trova una risoluzione congrua 'per eccesso', di esattezza, cioè, più scientifica che ottica. E saranno i due settori centrali dell'arsenale organizzati (a voler usare un vocabolo tedesco) in una rapida 'Tunnelperspektive', o magari una maggiore attenzione disegnativa e certa stesura più unita del colore; eppure, lo spicco di questa bassa spalliera, di questo sventagliamento d'arcate, tenute su una tonalità bruna, riesce straordinariamente pittorico nell'economia generale del quadro, dove la chiarità del cielo e del mare è ripresa in vivezza di colore dalla folla smagliante del Lauri che, al termine della sua fatica, vi apponeva la data del 1668.

Certo riesce di qualche incertezza immaginare oggi in qual modo potesse svolgersi la vicenda di questi dipinti in rapporto al figurista. Poiché i suoi termini dovettero variare da una commissione diretta di costui, per assecondare la propria 'storia', ad un acquisto di privati che avrebbero poi affidato l'architettura ad altro artista perché la animasse: quando? — magari a distanza. Ma il più delle volte si sarà pur trattato di collaborazione, con una decisione *ab initio* da parte del Codazzi di rivolgersi, ad esempio, al Cerquozzi o al Gargiulo o, con frequenza molto minore, agli altri sin qui ricordati. Cui si aggiungono, dopo la metà del secolo, Giacinto Brandi [26], Adrian van der Cabel [27] e fors'anche lo Helmbrecker, posto che egli sia identico col 'Monsiù Teodoro' già riferito dall'Ozzola (1909, p. 17) al Liaño. A questo punto gioverà notare come la collaborazione non si arrestasse allora al quadro decorativo, ché il Codazzi, a sua volta, intervenne (Longhi, 1955, p. 46) in quelli 'istorici', al Prado, del Lanfranco, del Gargiulo e del Falcone, per il quale dipinse ancora — né mi pare possa esservi dubbio — le belle architetture del 'Cristo e l'adultera' di Casa Incisa. Ad estendere ulteriormente il campo di tali osservazioni sovviene l'illuminante citazione del De Dominici (III, p. 199) circa due grandi tele, 'con figure al naturale, che esprimono

le storie di Betsabea, e Susanna... dipinte dalla famosa Artemisia Gentileschi, e l'Architettura di Viviano [28], con gli arbori e vedute dello Spadaro'; e magari si sarebbe tentati da un'indagine più generale che saggiasse — con sorprese certe — l'effettiva consistenza di simili consuetudini pittoriche, ma qui basterà ravvisare l'intervento di Domenico Gargiulo nel 'Miracolo di San Gennaro' della Gentileschi a Pozzuoli. Sono altresì portata a credere che lo Spadaro dall'amicizia e dalla comunanza di lavoro con il bergamasco sortisse utili insegnamenti prospettici e che quindi fosse in grado di dipingere a volte architetture più specificatamente codazziane, beninteso con certa sua caratteristica prontezza ma meno rilevata del solito [29]. E giacché siamo in argomento di lezioni vivianesche, a restringerci a quelle dirette, ai rapporti di alunnato vero e proprio, pochi sono i nomi da farsi: del figlio Niccolò che continuerà sulla falsariga paterna assicurandosi, presso i contemporanei, glorie maggiori [30]; e fors'anche dell'altro figlio pittore, Antonio, se pure — com'è probabile — si rivolse all'architettura [31]; e del misterioso capuano Francesco o Ciccio Cicalese indicato dal Giannone (ed. 1941, p. 56). Ma l'insegnamento del Codazzi va poi inteso su ben più vasta scala ed è ravvisabile in seguito nelle opere del Greco e sopratutto del Costa, i rappresentanti qualificati di quella scuola prospettica napoletana del '600 che da lui procede con abbondanza di fatti artistici. E, ancor prima, Francesco Maria Caselli, cremonese o veronese che fosse, dimostrava una notevole aderenza al quadraturismo codazziano nelle sue vaste tele di Santa Maria degli Angeli in Napoli. Né va trascurato il più illustre pittore francese d'architetture del XVII secolo, Jacques Rousseau [32], il cognato dello Swanevelt, che durante il suo giovanile soggiorno a Roma certo vide all'opera il Viviano, per quanto i cinque dipinti di Hampton Court rivelino anche elementi di scenografia ghisolfiana verso la quale lo potevano orientare i precedenti e probabilissimi contatti in patria con Pierre Patel [33].

È facile che ai suoi tempi — mentre si svolgevano le vicende di un Saluzzi, attivo sin dal 1628, o di un Filippo Gagliardi, sul quale mi riprometto di tornare tra breve [34] — il Codazzi apparisse in posizione nient'affatto isolata. Di quanto egli li superasse, questi 'signori accademici', non poté essere allora senso preciso. Né le stesse lodi riuscivano ad attingere la verità (o l'intuizione) di un giudizio critico. Ché la sua pittura era cosa da vedersi con 'occhio istorico', in un giro d'orizzonte che trascendesse i limiti della specialità,

ove fosse luogo, a completare l'individuazione del fatto artistico, per estravaganti meditazioni sulla sincerità paesistica degli Asselijn, Both, Weenix, e del Berchem con i suoi allievi e sulla storia vagamente uggiosa, vera parentesi di mezzo, dei Ghisolfi, Roberti e seguito. Un discorso, questo, senza sintassi, di licenziosa libertà, ma che, ampliato, acquisterebbe un 'lucidus ordo': all'inizio del secolo successivo era ancora Viviano Codazzi a dare l'avvio a certe semplificazioni propriamente vedutistiche intraprese dal Coccorante e a suggerire all'inventiva del giovane Marco Ricci il 'gusto erudito'[35] delle sue architetture.

NOTE

[1] E. Narducci, 1870. Nel 1656 le famiglie del rione erano in numero di 3599; di cui 'ricche' 79, 'commode' 1002, 'povere' 2330, 'miserabili' 188. Michelangelo Cerquozzi, che in quell'anno si era comprata casa propria alla Piazza di Spagna (dal 1627 al 1655 aveva abitato Via Capo le Case), vi figurava 'comodo'.

[2] Cfr. V. Ruffo, 1916, p. 176. Anche dopo, a un anno dalla morte, i quadri del Codazzi non erano pagati molto: ducati 35 di contro ai 169 e 200 dei Cerquozzi e dei Miel, a non voler parlare dei Van Laer che toccavano i 350 (p. 189). Pur tenendo conto della fortuna che i bamboccianti incontravano fin d'allora, il divario rimane quanto mai indicativo. Del resto, la stessa famosissima 'Scala' dipinta in S. Martino, che doveva meritare al Codazzi buona parte della sua notorietà in Napoli, gli rese appena 200 ducati ove allo Stanzione, per le figure, ne toccarono 600.

[3] U. Prota-Giurleo mi chiede di segnalare l'omissione trascurata dell'errata-corrige del suo libro (1953): a p. 77, linea 14, leggasi '*d'anni 25 circa*'. Da questa, che dovrebbe essere l'età del Codazzi nel 1636, il Giurleo deduce di conseguenza l'anno di nascita verso il 1611 (p. 78). Purtroppo l'indicazione contenuta nel processetto matrimoniale risulta quanto mai approssimata, come dimostrato dall'atto di morte del pittore che ho avuto la fortuna di reperire (cfr. regesto in appendice).

[4] F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, di imminente pubblicazione. Per gentile concessione dell'Autore, questo gruppo di inediti può essere reso noto nel presente saggio.

[5] Sin dal 1920 Roberto Longhi ebbe ad avvisare la connessione Codazzi-Filippo Gagliardi (il che era quanto dire far lavoro da pioniere). Nel 1949 proponeva, come ricorda lo Zeri, l'attribuzione dei due stupendi dipinti della Galleria Spada.

[6] Cfr. a proposito: R. Longhi, 1955, p. 41 e sg.

[7] Cfr. R. Longhi, 1950, p. 31.

[8] A Roma lo Swanevelt abitò prima in via Margutta assieme al Lorrain; ma già dal 1629 si era trasferito alla salita di S. Giuseppe, nelle immediate vicinanze del Cerquozzi (*A V, S. Andrea d. Fratte, 38, St. d'An., 1629, f. 22 v.*). Colgo l'occasione per segnalare un interessante pagamento di scudi 40, in data 23 agosto 1632, 'à Vinc. o Adrianzo e Armari di Vanaveltro pittore à conto della Tavola che doveranno fare dell'Italia vecchia nella Galleria di S. Pietro' (*A S, Dep. Gen., vol.* 145/1896, 1632, *f* 216).

[9] I dati riguardanti gli artisti fiamminghi in Roma, ove non rechino ulteriore indicazione bibliografica oppure d'archivio, si intendono derivati dai due libri di G. J. Hoogewerff: *De Bentvueghels* (L'Aja, 1952), *Via Margutta centro di vita artistica* (Roma, 1953).

[10] Un disegno dello Swanevelt con l'Arco di Costantino è al Louvre, Cabinet des Dessins, n. 23034. Un quadro 'di testa per alto' con l'Arco di Tito viene ricordato dal Catalogo Colonna (1783, p. 13).

[11] Da preferirsi senz'altro la lezione *Codazzi*, che appare il più delle volte e in documenti di rilievo; mentre la variante *Codazzo*, pure reperibile, sembrerebbe dovuta a corruzione della forma originaria.

Tra le varie storpiature occorse al suo nome, sarà opportuno rilevare come quella di Codagora, che già indusse lo Zani a sdoppiare il nostro pittore in un Codagora e in un Codazzi, destinata poi ad allignare in tempi recenti — e compare ancora nel Catalogo della 'Mostra napoletana del '38' (p. 186) — non costituisca, contrariamente all'opinione corrente, un errore di ascendenza dedominiciana, dacché si ritrova anche prima nel Baldinucci (VI, p. 191).

L'abitudine invalsa al suo tempo (cfr. V. Ruffo, 1916, p. 176) di chiamarlo semplicemente Viviano doveva trasformare questo nome in una specie di marchio di fabbrica se il figlio, pittore d'architetture anche lui, viene registrato Niccolò Codazzi Viviani o più brevemente *Viviani*. Da qui la confusione, già in atto nel Settecento, che fece passare i dipinti del nostro per opere del bresciano Ottavio Viviani, intricando non poco gli studi a venire.

[12] Quando il Perrier vi fa ritorno nel '35, il Codazzi si trovava già da tempo a Napoli.

[13] Una scena a carattere aulico, ivi rappresentata, trova i suoi personaggi ad opera del fiammingo Jan Miel che, documentato a Roma dal 1636, doveva esservi giunto sin dal 1620 circa (L. v. Puyvelde, *La peinture flamande à Rome*, Bruxelles, 1950, p. 132).

Il 'Porto con rovine' (Londra, Hampton Court, n. 356) indicato e descritto dall'Ozzola (1913, p. 118) e tradizionalmente riferito ad una impossibile collaborazione Miel-Ottavio Viviani, risulterebbe probabilmente, giusta la solita confusione, essere opera del Codazzi.

[14] Vi sono ravvisabili la 'torre dell'orologio' di Martino Ferabosco (1617/18; distrutta con la costruzione del colonnato), nonché i due campanili da lui progettati nella tradizione del Maderno (F. Bonanni, *Templi Vaticani Historia*, 1696, tav. 63). Per essi il Codazzi avrebbe potuto valersi dell'incisione autografa del Ferabosco (1620). La scalinata d'accesso è quella costruita sotto Paolo V, nel 1617 (poi ridotta a tre ripiani dal Bernini).

[15] Già il catalogo del Madrazo (1910, p. 97) accennava alle 'figuras de Gargiuoli ò de Falcone', verso il quale sembra altresì orientare una certa vicinanza al Velasquez (cfr. a proposito R. Longhi, 1950, p. 33).

[16] In questo senso, un confronto con le due 'Adorazioni' della Corsini, giustamente rivendicate dal Carpegna a Jan Miel, riesce estremamente probante (cfr.: N. di Carpegna, *Fiamminghi e olandesi del '600*, Catalogo d. Mostra, Roma 1954-55, p. 22 e sg.). Parimente attribuibili al Miel sembrano le figurette nell''Adorazione' del Codazzi testé ricordata.

[17] Tobia Aldino di Cesena, nella sua *Exactissima descriptio quarundam plantarum, quae continentur Romae in Horto Farnesiano* (ed. G. Mascardi, 1625, in 4°), parla con giusto orgoglio di rarità come la yucca canadese, la passiflora peruviana, l'agave del Venezuela e del Guatemala, e l'acacia importata dall'isola di S. Domingo.

[18] Il Catalogo Colonna del 1783 registrava diciassette dipinti del Codazzi, tra cui 'Due Quadri di 2 per traverso, uno, un Ponte, l'altro il Colosseo' (p. 118).

[19] Negli ultimi tre quadri le figurette sono del Gargiulo.

[20] Certo, la 'Rivolta di Masaniello' (96,8 × 134,3) si raccomanda per la bellissima impresa del Cerquozzi (l'intervento del Codazzi vi appare piuttosto secondario). Cfr. a proposito: G. Briganti, 1950 (I), pp. 191 e 198 e 1950 (II), p. 34 e sg.; F. Zeri, 1954, p. 56 e sg.; R. Longhi, 1955, p. 46.

[21] Cfr. R. Longhi, 1943, pp. 34 e 62 (tavv. 82, 83); G. Briganti, 1950 (I), pp. 191 e 198 (figg. 15-19: alla fig. 16, il bozzetto per il 'Bagno' di Casa Incisa, in collezione londinese); G. Briganti, 1950 (II), p. 39 (tavv. 24-29); R. Longhi, 1951, p. 54; R. Longhi, 1955, p. 42 e segg.

[22] Baldinucci, Marmi, et altri, *Memorie di Pittori, Scultori e Architetti* (Firenze, Biblioteca Nazionale, codice miscellaneo II, II, 110; f. 145).

[23] Che Giovanni Ghisolfi, giungendo a Roma nel 1650 (P. A. Orlandi, ed. 1753, p. 251), vi si affermasse in breve tempo risulta chiaramente da alcune lettere di Salvator Rosa (maggio-luglio 1654) che, nel raccomandarlo all'amico Ricciardi per alcuni disegni di scena 'tragica o civile', ne parlava come di 'pittor prospettico valoroso' e anzi 'valorosissimo', 'un dei primi artisti che viva oggi in simil genere' (ma i disegni non piacquero). Nel 1659, il Ghisolfi aveva già lasciato Roma, ma forse vi doveva ritornare ancora, giusta la testimonianza dell'Orlandi circa due suoi soggiorni romani (cfr. A. De Rinaldis, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, Roma, 1939; lett. 46, 46 bis, 47, 48, 49 e 70).

Quadri del Codazzi e del Ghisolfi non mancarono di affrontarsi, e finanche di accompagnarsi nelle quadrerie private (Catalogo Colonna, 1783); e inoltre pare che alcune opere del bergamasco trovassero, loro pure, le figurette ad opera del Rosa (L. Ozzola, 1909, p. 17).

[24] Vi trovano rappresentazione la cinta merlata fatta erigere da Urbano VIII, l'Arsenale costruito dal Bernini sotto il pontificato di Alessandro VII e il Forte Michelangelo iniziato con Giulio II ad opera del Bramante, cui successero, nella direzione dei lavori, Antonio da Sangallo il Giovane e Giuliano Leno, e spettò poi a Michelangelo di completarne il maschio, ben visibile nel nostro dipinto, con lo stemma di Paolo III e il fregio di gigli farnesiani. Il gonfalone di Alessandro VII riporta ad un avvenimento, forse l'inaugurazione dell'Arsenale, anteriore al 22 maggio 1667.

[25] La collaborazione del Lauri ad opere del Codazzi dovette essere piuttosto frequente, se tra i quadri documentati si nota un gruppo di cinque negli interessanti elenchi pubblicati dal Carpegna (1956, pp. 40, 42 e 43) ed un altro di sei in una nota di vendita del 1671 (cfr. V. Ruffo, 1916, p. 189).

[26] N. di Carpegna, 1956, p. 41. La grande amicizia tra il Brandi e il Cerquozzi fu con ogni probabilità la determinante di questa collaborazione Codazzi-Brandi.

[27] V. Ruffo, 1916, p. 176.

[28] Riguardo alla presenza del Viviano in opere di Artemisia, si possono avanzare — ma resti ipotesi *sub judice* — la 'Betsabea' di Potsdam (Neues Palais, n. 90) e quella 'Nascita del Battista' (Prado, n. 149) che il Longhi definì 'il più condotto studio d'interno, come luce e determinazione ambientale, che il '600 italiano abbia prodotto' (R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, in 'L'Arte', 1916, p. 301).

[29] Per darne un esempio, ricordo le due tavolette del Museo della Floridiana in Napoli; ma altri si potrebbero aggiungere anche più interessanti.

[30] Niccolò Codazzi nacque a Napoli nel 1642 e morì a Genova il 3 gennaio 1693. Quando i suoi ritornano a Roma nel 1667, egli non è con loro (cfr. notizie in appendice); ma tale assenza non dovette protrarsi a lungo. Una perizia autografa di Carlo Fontana in data 3 febbraio 1676 stimava scudi 638 l'addobbo 'in tre archi e vestimento della Guglia, e facciata... fatte con tele, e legname dipinto di chiaro, e oschuro' allestito da Niccolò 'nell'Anno santo passato' per la chiesa della 'natione Bergamascha', cioè la chiesa di S. Macuto ch'era stata riedificata sul principio del secolo ad opera di Onorio Longhi, l'amico del Caravaggio (A. Bertolotti, *Artisti svizzeri in Roma, ecc.*, Bellinzona, 1886, p. 43 e sg.). Né molto dopo si recò a Parigi, facendo forse tappa in Provenza se una sua 'Prospettiva' ricordata nel 1680 (A. de Montaiglon, *Archives de l'Art français*, Parigi, 1861, p. 334) recava le figurette del cortonesco Nicolas Pinson che s'era stabilito a Aix fin dal 1672. Proposto all'Académie Royale il 27 settembre 1681, vi fu accolto il 3 ottobre dell'anno successivo, per quanto con notevoli difficoltà riguardanti le troppo modeste dimensioni del suo 'morceau de réception' che il Lebrun giustificava adducendo il prossimo ritorno di Niccolò Codazzi in Italia (A. de Montaiglon, *Procès-verbaux ecc.*, vol. II, Parigi, 1878, pp. 195 e 230). È da sperare che le ricerche intraprese da M.me Sylvie Béguin per rintracciare questo dipinto possano sortire risultato positivo, dacché non si dispone al momento di nessuna opera certa cui riferirsi per eventuali recuperi. Due quadri di Niccolò erano annotati nell'inventario della Galleria del Principe di Galatro redatto da Luca Giordano nel 1688 (F. Colonna di Stigliano, 1895, p. 31).

[31] Nessuna notizia più specifica mi è riuscito trovare a proposito di Antonio Codazzi, nato nel 1647, eccetto la sua qualifica di pittore (*A V, S. Lorenzo in Lucina, 40, St. d'An., 1668, f. 39 v.*).

[32] Jacques Rousseau, che nei suoi quadri aggiungeva di propria mano le figurette e, grazie agli insegnamenti dello Swanevelt, le stesse notazioni paesistiche, si provò anche nella quadratura vera e propria, in cicli importanti come quello di Montagu House dove lavorò accanto al celebre La Fosse e a Baptiste Monnoyer. Il suo più noto allievo fu Philippe Meusnier. Circa il soggiorno romano, egli risulta alloggiato in via Gregoriana assieme a 'Guglielmo Castillo intagliatore francese' (*A V, S. Andrea d. Fratte, 47, St. d'An., 1655, f. 7 v.*).

[33] Nei paesaggi di Pierre Patel il Vecchio, chiamato dal Mariette 'il Claude Lorrain della Francia', l'architettura acquista a volte notevole preminenza. Gli riferirei con certezza il dipinto n. 1780 della Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, la cui attribuzione al Panini è già stata messa in dubbio dal Prof. Jan Lauts.

[34] Ad orientare sulla bontà dei risultati di questo pittore, anticipo, prima di renderlo noto, la segnalazione del bellissimo dipinto n. 167 dell'Accademia di S. Luca in Roma che, inventariato come « Vedutista romano del XVIII sec. (sic) », non è dubbio costituisca invece uno degli esempi più alti del Gagliardi, qui particolarmente vicino, se pure con interessi artistici diversi, al mondo pittorico del Codazzi.

[35] L. Lanzi, ed. 1823, vol. III, p. 312.

NOTIZIE

Le sigle dei dati d'archivio contenuti nelle 'note' e nelle seguenti 'notizie' vanno così risolte: A S V = Archivio Segreto Vaticano; A V = Roma, Archivio del Vicariato; A S = Roma, Archivio di Stato.

25 - V. Codazzi (e M. Cerquozzi): 'Architettura con figure' *Firenze, Palazzo Pitti*

26 - V. Codazzi (e M. Cerquozzi): 'Meriggio' *Roma, Gall. Pallavicin*

– V. Codazzi (e M. Cerquozzi): 'Rovine romane' Roma, Gall. Pallavicini

28 a - *V. Codazzi: 'Veduta con rovine'* *Venezia, Ca' Rezzonico*

28 b - *V. Codazzi: 'Architettura con figure'* *Venezia, Ca' Rezzonico*

29 - V. Codazzi: 'Un colonnato'

Roma, Gall. Spada

30 - V. Codazzi: 'Rovine romane' *Roma, Gall. Spada*

31 - V. Codazzi (e M. Cerquozzi): 'Visita alle rovine nella campagna Romana' *Arpino, coll. A. Quadrini*

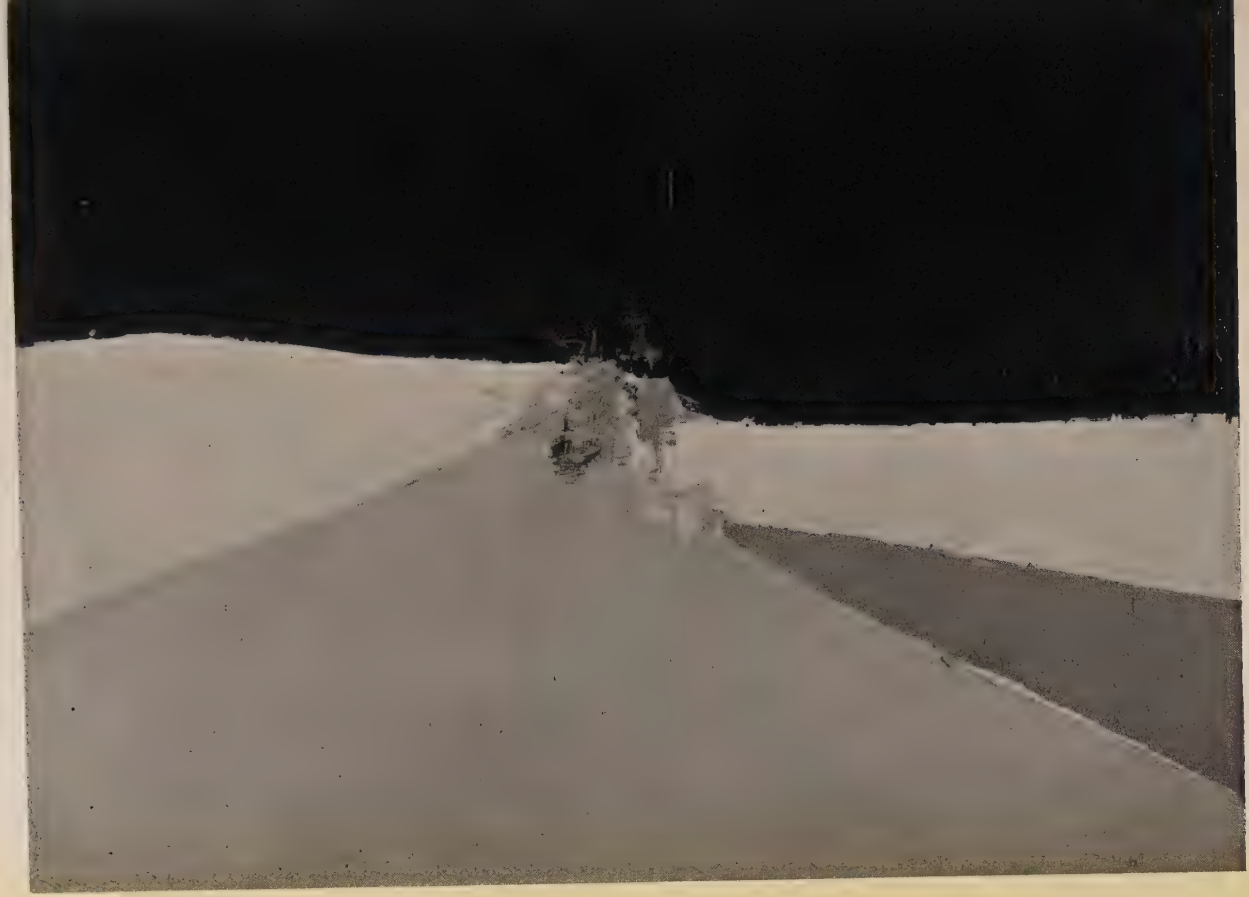
33 - De Staël: 'Composizione' 1943

34 - De Staël: 'I tetti di Parigi'

35 a - *De Staël: 'Suonatori' (omaggio a Sidney Bechet) 1952*

35 b - *De Staël: 'Le Lavandou' 1952*

36 - De Staël: 'Le bottiglie nello studio' 1953



37 - De Staël: 'Paesaggio di Sicilia' 1954

98 — *De Staël: 'Paesaggio di Sicilia', 1954*

39 - De Staël: 'Il faro di Gravelines' 1954

1604: nasce Viviano Codazzi pittore bergamasco. Non è peraltro da scartarsi completamente — per quanto improbabile — la data tradizionale del 1603 (vedasi l'atto di morte). Il padre è Maffeo Codazzi, anche lui bergamasco.

1620 ca.: verso questo tempo il Codazzi si allontana da Bergamo, come risulta da un documento del 1636 (Prota-Giurleo, 1953, p. 77) ove asserisce: 'io venni dalla... mia patria da quindici anni' (e il conto torna anche a voler leggere '*di* quindici anni').

È lecito supporre che egli giungesse a Roma fin d'allora (o poco dopo). Circa questo primo soggiorno romano del C., avanti la sua andata a Napoli, orientano con tutta evidenza (Longhi, 1955, p. 43) sia irrefutabili dati artistici sia un probante passo del De Dominici (III, p. 203), che non manca di annotare altrove (p. 193), a proposito della rivoluzione di Masaniello: '... il celebre pittore di Prospettive Viviano Codagora (sic) *di fresco* venuto in Napoli'.

1633, 12 febbraio: il P. Giovanni Maria Bellaiuti, 'Curato della Chiesa Parochial di [.....] Pieve di Valsasina, et Diocesi di Milano' rilascia al C. fede di stato libero (Prota-Giurleo, p. 78). Risulta che Maffeo Codazzi era defunto.

1634, 18 gennaio: a questa data il C. si era stabilito a Napoli, come prova un pagamento fatto da G. B. Muscettola, gentiluomo napoletano, di ducati 17 'in conto di D.ti 37' per un quadro da terminarsi entro il 16 aprile 'dove si ha da figurare la *Città di Gerusalemme* con tutti li suoi misteri, conforme la stampa... consegniata' (D'Addosio, 1913, p. 46).

1636, 3 maggio: sposa la diciottenne Candida Miranda, figlia di un rivenditore napoletano. Nel processetto matrimoniale (15 aprile) compaiono in qualità di testimoni due pittori: l'olandese Hendrick van Somer e uno sconosciuto Salvatore Mosca, cognato di Giacomo Recco. Essi abitavano al Baglivo, come del resto lo stesso C. sin dal suo arrivo a Napoli (Prota-Giurleo, 1953, p. 76 e sg.).

1638, 16 maggio: nasce Caterina, la primogenita, ed è tenuta a battesimo dall'allor celebre Cosimo Fanzago, bergamasco d'origine.

Nello stesso anno, o poco dopo, il C. dipingeva a fresco la complessa architettura per la 'Probatica piscina' del Lanfranco ai SS. Apostoli (Celano, I, p. 160), impostandola con una quadruplice fuga di colonne, cui segue la cesura di un porticato spiegato ad emiciclo, abbondantemente trabeato e balaustrato, che si apre su un ulteriore allineamento di edifici ove è dato riconoscere il Pantheon. L'affresco appare oggi molto deperito, ma riesce ancora a suggerire gli effetti di profondità assai notevoli realizzati dall'architettura, opera sicuramente del C., nonostante il Passeri (p. 156 e sg.) l'assegni ad un Lanfranco che volesse, con questo 'artificio mirabile di prospettiva', rispondere ai 'suoi aversarj maligni'.

1639: iniziano i pagamenti per i lavori a S. Martino. Introdottovi probabilmente dal Fanzago (doc. a S. Martino dal 1623 al 1656), il C. continuerà a prestarvi la propria opera lungo tutto il tempo della sua permanenza in Napoli (cfr. a proposito: Faraglia 1885 e 1892; Ceci, 1905, I e II; Prota-Giurleo, 1953).

Probabilmente tra il 1639 e il 1644 eseguì, su commissione del priore G. B. Pisante, quattro quadri destinati al duca di Medina, cui il Gargiulo (doc. a S. Martino dal 1638 al 1656) aggiunse le figure.

1641: dipingeva, con l'intervento dello Spadaro, i due quadri del Museo di Besançon (cfr. Longhi, 1955).

Circa gli 'otia' degli artisti in Napoli, varrà qui ricordare quegli 'onorati simposii' che si tenevano — come informa il De Dominici (p. 61) — nella villa di D. Angelo Pepe (sopra la chiesa di S. Maria d.

Salute) e che impegnavano in 'onorata conversazione' letterati ed artisti, quali lo Stanzioni, il Porpora, il Ruoppolo e il C. 'col suo amatissimo Micco Spadaro'. L'amicizia con il Gargiulo, anche se notevolmente esagerata dal De Dominicis sulla traccia delle notizie di P. Matteis, portò per gli anni napoletani ad una assai stretta e ampia collaborazione tra i due pittori, come lo attestano numerosi dipinti conservati o documentati.

1643: conduce a fresco qualche brano architettonico (Giannone, p. 108) di non grande rilievo per il soffitto dello Stanzioni in S. Paolo Maggiore che risulta compiuto nel febbraio del 1644.

1644, 1 aprile: hanno inizio i pagamenti per un gruppo di tre opere che il C. s'impegna di fornire al monastero di S. Martino, e continuano sino al 10 novembre 1646 (ultima registrazione del libro mastro conventuale) e oltre. Si trattava di due grandi tele per la sagrestia (attualmente in loco): un 'Intercolunnio', di scarsa importanza, da contornare la tavola con la 'Crocefissione' del D'Arpino e, nella parete di contro, sull'arco di passaggio verso la stanza del Tesoro, una 'Scalinata e loggia del Pilato', di grande bellezza nel marrone delle architetture ravvivato da squisiti effetti di luce e contrastato dal cobalto di un cielo visibile attraverso due archi e due finestre segmentate di un'inferriata nera con giunti ottonati. Una realizzazione nuova, audace, prospetticamente perfetta, di un deciso gusto pittorico, che, ammiratissima, non è dubbio ispirasse in seguito il Guglielmelli per l'opera del Giordano ai Gerolomini (1684), donde procederanno poi gli ulteriori svolgimenti del Solimena (1689 e 1725) e del Cirillo (1737).

1644, 30 settembre: la 'scala' del C., con le figure di Massimo Stanzioni (doc. a S. Martino del 1637 al 1651), risulta già terminata (Faraglia, 1892, p. 666).

In quanto alla terza opera convenuta, sarebbe dovuta essere una tela di palmi napoletani 30 × 36 (m. 7,90 × 9,50) 'ch'erano palmi 600 quadrati' (non era quindi rettangolare) da collocarsi 'sopra il coro dove è la Crocefissione pintata dal signor Lanfranco' (1637/38). Ma non fu mai eseguita, ed in sua sostituzione il C. dipinse a fresco nella volta della cappella del Tesoro una prospettiva di balaustrata sopra un cornicione (persa con il 'Trionfo' del Giordano). Attese ancora in quel tempo, sempre per la stessa stanza, all'abbozzo di un lunettone rappresentante un 'Sacrificio' (non portato a termine). Sia per quest'ultima che per le pitture della sagrestia i disegni furono forniti da Cosimo Fanzago, il quale appare altresì il mediatore di tutta la commissione.

Riguardo alle modificazioni verificatesi nei confronti dell'impegno originale, ne derivarono incertezze per la parte amministrativa: e vi fu il C. a non contentarsi dei soldi avuti e il monastero a considerarsi suo creditore. Tra partiti tanto dissimili ebbe inizio un lunghissimo piato che, dopo molteplici interventi delle controparti, doveva concludersi appena nel 1695 (soddisfacendo la moglie del C. che gli era sopravissuta). Del resto le liti con la casa di S. Martino non erano infrequenti; né mancò di condurne una, per conto suo, lo stesso Fanzago.

1647: è l'anno della rivoluzione e nella città i disordini si susseguono. Il C. patisce miseria e si rivolge al P. Candela, priore del convento di S. Martino, per ottenere il suo; ma non riesce neppure a fargli 'cacciare doi tomula di grano'. Da lì a poco parte per Roma; per quali ragioni, ce lo dice lui stesso: 'per detta casa de S.to Martino sono fora di Napoli' e 'venni a Roma per alcuni negotii del mio paese' (Ceci, 1905, II). Miseria, dunque, e speranza di evaderne. Forse lasciò la città sin da quello stesso anno, forse d'autunno, quando le notizie si facevano sempre più allarmanti: '... e però ciascuno fà gente, e si arma bene, provedendosi

tutte le Case da vivere, e si crede che questa volta sarà la fine ò per li Spagnoli, ò per li Napoletani' (*A S V, Avvisi, 20, f. 172 v.*). Comunque sia nel 1648 il C. si trovava già a Roma. Che egli vi fosse andato almeno fin d'allora e probabilmente non 'con tutta la sua famiglia, e robbe' (Faraglia, 1885, p. 444) come si vorrebbe, penso risulti chiaramente da quanto lui stesso scrive (Ceci, 1905, II, p. 190): 'doppo io venni a Roma... e feci di nuovo istanza a d. o D. Lorenzo Candela il quale mi fece dare duc. 10 alla signora Candida mia moglie e di lì a pochi mesi passò a miglior vita' e cioè ai primi dell'anno prossimo. Giunge, infatti, da Napoli, in data 12 gennaio 1649, la notizia seguente: 'mercordì mattina morì poi il Padre Don Lorenzo Candela Priore di San Martino..., in cui luogo fu Domenica eletto... Don Andrea Cancelliere... uno de' principali soggetti, che tenga la Religione' (*A S V, Avvisi, 101, 16 gennaro 1649*).

1649: fattosi raggiungere dai suoi, il C. prende alloggio, con tutta la famiglia, al vicolo di S. Andrea (*A V, S. Andrea d. Fratte, 41, St. d'An. 1649, f. 22 v.*). Per dare un'idea della vita artistica che si svolgeva in quell'anno nell'ambito della parrocchia di S. Andrea, annoto le presenze di Michelangelo Cerquozzi (*f. 21*), Filippo Gagliardi (*f. 20*), Domenico Viola (*f. 20 v.*), nonché dei 'maggiori' G. Lorenzo Bernini (*f. 36*), Pietro da Cortona (*f. 27 v.*), Mattia Preti (*f. 1 v.*: ancora ivi *1650, f. 1*; *1651, id.*) e — notizia alquanto golosa — G. Benedetto Castiglione (*f. 16*; ancora ivi *1650, f. 16 v.*).

1649, 20 settembre: nasce il quarto figlio, Maffeo; a questa data il C. aveva già cambiato casa, come risulta dall'atto di battesimo (*A V, S. Lorenzo in Lucina, 12, Batt., f. 186 v.*). Il C. ebbe famiglia numerosa: Caterina nasce, come si è visto, nel 1638; Lucia nel 1640; Nicola nel 1642 (sarà pittore); Antonio nel 1647 (sarà pittore); e, dopo Matteo, Giovanni il 6 agosto 1653 (*ibid., 13, f. 88 v.*); Domenica il 2 maggio 1655 (*ibid., ibid., f. 149*); Maffeo nel 1658 o '59. (Ove non soccorrono gli atti di battesimo, si sono ricostruite le date di nascita attraverso un esame comparativo delle età registrate nelle varie annate degli stati d'anime di S. Lorenzo).

1650: 'Viviano Codazzi Pittore — Candida Miranda moglie — Catherina figlia zitella — Lucia figlia zitella — Nicola 8 — Antonio 3 — Matheo di 8 m.' abitano alla 'Strada de Greci dal Corso mano destra' (*A V, S. Lorenzo in Lucina, 23, St. d'An., f. 64*), nella casa che il C. occuperà, salvo una lunga assenza da Roma, fino alla sua morte.

Interessante nei riguardi del C. ancorché di sapore inedito, trovo la notizia di un biennale soggiorno romano di Cosimo Fanzago, assieme al figlio Sensio, in 'Via del Babuino a man manca, Casa dell'Annuntiata' (*A V, S. Maria d. Popolo, 66, St. d'An., 1650, f. 40 e 1651, f. 71*). In questi anni il Fanzago dovette attendere a quel rinnovamento di S. Lorenzo in Lucina che gli viene tradizionalmente ascritto.

1651, 19 marzo: indirizza una lettera al priore Andrea Cancellieri, con la solita richiesta pecuniaria al convento di S. Martino.

'Et io gli [i. e. al P. Cancellieri] scrissi da Roma, mi diede assai buone parole, et al tempo che era vicerè il S.r Conte d'Ognatte io fui in Napoli feci di nuovo istanza mi promise assai, ma non mi osservò nulla, *ma se io mi fossi potuto trattenere* così avrei supito il negotio' (Ceci, 1905, II). È lecito supporre che questa ulteriore ed evidentemente breve andata del C. a Napoli cadesse nel

1653, anno in cui il suo nome non compare nello Status animarum della parrocchia, mentre vi è registrata al completo la sua famiglia ch'era rimasta in Roma (*A V, S. Lorenzo in Lucina, 26, St. d'An., 1653, f. 28*).

(I. Vélez de Guevara, conte d'Oñate, già ambasciatore spagnuolo presso la Santa Sede, fu vicerè a Napoli dal 1648 al 1653).

1654: il C. è di nuovo documentato a Roma. In casa c'è un nuovo ospite, tale Luigi Bossiet, marito di Caterina, la primogenita; ma l'anno successivo egli abbandona la moglie e s'allontana definitivamente.

1656: il flagello della peste non risparmia la città di Roma, dove si manifesta nell'aprile per durare fino alla primavera del '57. In una *Descrittione del Rione di Campo Martio*, compilata in occasione dell'epidemia, il C. viene censito 'povero' (Narducci, 1870, p. 124). Vicino a lui, in via Paolina, lavoravano il Poussin ed il Lorrain; vicinissimo, poi, Filippo Lauri: nel vicolo de' Greci (vi rimarrà anche in seguito). Il Miel è impegnato alla 'galleria' del palazzo di Monte Cavallo, costrettovi, causa il contagio, ad una specie di domicilio coatto; vi andrà in seguito lo stesso Lauri. Il Cerquozzi passa da via Capo le Case alla piazza di Spagna. E nella Strada Felice (*A V, S. Andrea d. Fratte, 48, St. d'An.*, 1656, *f. 17*) Salvator Rosa dipingeva senza tregua a mitigare il suo profondo dolore per la morte del figlio Rosalvo.

1659-1666: per tutti questi anni il C. e la sua famiglia risultano assenti dalla strada dei Greci. Visto che vi faranno però ritorno nel 1667, è fondato supporre si trattasse di un allontanamento da Roma. Ciò verrebbe confermato da una lettera, in data 16 giugno 1665, di Abraham Breughel, il quale scrive d'aver avuto l'incarico, da parte del Roomer di Napoli, di '*cercare* qualche cosa di *quel* Bibiano' (Ruffo, 1916, p. 176) e questo mentre non si peritava di rivolgersi direttamente, per i suoi fini commerciali, al Poussin o a Pietro da Cortona.

In quale città il C. soggiornasse per tale periodo rimane un mistero. Tanto più che Napoli resta fuori discussione. Infatti, in una lettera estrema (la risposta del convento di S. Martino viene già indirizzata 'a gli Eredi'), il C. ricorda un solo suo ritorno a Napoli, quello del 1653 (cfr.), e nessun altro.

1663: dipinge le 'Architetture e rovine' del Museo di Arezzo, segnato V C 1663. Il quadro, aggiunto al catalogo codazziano ad opera del Salmi (1921 p. 86, n. 8) che lo poneva in relazione con le tre tele già nella Galleria Corsini di Firenze (cfr. Ozzola, 1913), riesce col suo riferimento cronologico certo, di notevole interesse storico e bene si riporta alle inclinazioni prospettiche dell'ultimo Codazzi, se pure in termini qualitativi piuttosto ridotti, anche in ragione del suo presente stato di conservazione.

1667: alla strada dei Greci sono segnati 'Viviano Codazzi Pittore — Candida Moglie — Matteo — Giovanni — Maffeo' (*A V, S. Lorenzo in Lucina, 39, St. d'An., 1667, f. 41*), ai quali si aggiungerà l'anno successivo 'Antonio figlio *Pittore*' (*ibid., 40, 1668, f. 39 v.*).

1668: è la data della veduta del 'Porto di Civitavecchia', con figure di F. Lauri (Roma; coll. Arch. A. Busiri-Vici).

1670: 'A di 5 novembre Viviano Codazzi Bergamasco in eta di anni 66 figlio del quondam Maffeo Codazzi dal medesimo loco marito di Candida Miranda Napolitana morì nella Comunione della Santa Madre Chiesa nella casa dove habitava alla strada de greci riceve tutti li Santissimi Sacramenti il di cui corpo fu seppellito in questa nostra Chiesa' (*A V, S. Lorenzo in Lucina, 7, Morti, f. 60 v.*).

BIBLIOGRAFIA

C. Celano, *Delle Notizie del Bello, ecc.* (Napoli, ed. 1792), I, p. 160 e IV, p. 27; F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno ecc.* (Firenze,

1728), VI, p. 191 e 359; L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (Roma, 1730), I, p. 33; B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani* (Napoli, 1743), III, p. 54, 61, 75, 149, 184, 193, 198, 199, 201, 203, 204, 205, 226; O. Giannone, *Giunte sulle Vite de' Pittori napoletani* (Napoli, ed. 1941), p. 56, 108, 138, 139, 140, 141, 191; *Catalogo dei Quadri, e Pitture... dell'eccellentissima Casa Colonna* (Roma, 1783), p. 9, 10, 13, 116, 117, 118, 121, 123 (17 quadri del C.); L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (ed. Milano, 1823), II p. 231, 300, 376, III p. 280, V p. 232; Nagler, *Künstler-Lexicon* (Lipsia, 1835-52), III e XXIII; G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti ecc.* (Modena, 1870), p. 425; E. Narducci, *Artisti dimoranti in Roma nel rione di Campo Marzio l'anno 1656*, in *Il Buonarrotti* (1870), p. 124; A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII* (Milano, 1881), p. 95 e sg.; N. F. Faraglia, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella Chiesa di S. Martino ecc.*, in *Archivio storico per le province napoletane* (1885), p. 443-45; K. Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie Zu Dresden*, Dresda, 1887; N. F. Faraglia, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella Chiesa di S. Martino*, *Arch. stor. p. prov. nap.* (1892), p. 661-63 e 667; F. Colonna di Stigliano, *Inventario dei quadri di Casa Colonna fatto da Luca Giordano*, in *Napoli nobilissima* (1895), p. 30; L. Salazar, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del secolo XVII*, ibid. (1895), p. 187; D. Ferrante, *La quadreria dei Principi di Avellino*, ibid. (1902), p. 159; G. Ceci, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro*, ibid. (1905), I, p. 105, 106, 107; G. Ceci, *Documenti per l'arte napoletana del sec. XVII*, ibid. (1905), II, p. 189-90; L. Ozzola, *G. P. Pannini*, in 'L'Arte' (1909), p. 17; W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels* (Lipsia, 1910); G. Ceci, in *Thieme-Becker Künstlerlexikon* (1912); G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in *Arch. stor. p. le prov. nap.* (1913), p. 45 e sg.; L. Ozzola, *Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo*, in 'L'A.' (1913), pp. 112-18 (con catalogo); V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel sec. XVII in Messina*, in 'Bollettino d'Arte' (1916), pp. 176, 189, 191; M. Salmi, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Arezzo*, Città di Castello, 1921, p. 86; H. Voss, *Panninesque Paintings before Pannini*, in 'Apollo' (1926), pp. 332-33; N. Pevsner, *Barockmalerei* (Potsdam, 1928); R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia* (Bologna, 1935); G. Briganti, *Pieter van Laer e Michelangelo Cerquozzi*, in 'Proporzioni' (1950), III, (I), pp. 191 e 198 (con ill.); G. Briganti, *Bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento, Catalogo d. Mostra* (1950), (II) p. 35 e 39 (con ill.); R. Longhi, *Velazquez 1630 - 'La rissa all'ambasciata di Spagna'*, in 'Paragone' (1950), n. 1, p. 31 e sg. (con ill.); R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (Milano, 1951), p. 54; U. Prota-Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento* (Napoli, 1953), pp. 76-81; F. Bologna, G. Doria, *Mostra del ritratto napoletano* (Napoli, 1954), pp. 27 e 29; R. Longhi, *'Monsù X' un olandese in 'barocco'*, in 'Paragone' (1954), n. 53, p. 41; F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma* (Firenze, 1954), p. 56, 57, 63, 157, 166 (con ill.); R. Longhi, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in 'Paragone' (1955), n. 71, pp. 40-47 (con ill.); N. di Carpegna, *Paesisti e Vedutisti a Roma nel '600 e nel '700, Catalogo d. Mostra* (Roma, 1956), p. 17 e *Appendice di doc. inediti*, pp. 40-44.

LANDO LANDINI

LA MOSTRA DI DE STAËL A PARIGI

Non è certo estraneo al successo postumo dell'opera di De Staël il fatto che essa, ponendo risolutamente in giuoco le contrapposte istanze di 'astratto' e 'concreto' che l'arte più recente aveva separato in formulari fissi e incomunicabili, suggerisce la ripresa di una pienezza espressiva che le incertezze teoriche e le polemiche avevano a lungo imbrigliata. 'Questo pittore — osserva Cassou — trovandosi a dover assumere posizione negli opposti campi, provava ad ogni momento il sentimento che la decisione o le decisioni non si potevano prendere così facilmente; e scegliendo l'astratto, non poteva sciogliersi dalla preoccupazione del concreto, e viceversa, e allo stesso modo per i vari elementi della pittura che reclamavano, tutti, la loro parte. In ciò egli era un grande pittore che, quando dipinge, non può fare a meno di pensare tutta la pittura'.

In queste parole c'è il piacere di chi finalmente ha ritrovato nell'osservazione di un quadro la compiutezza di sollecitazioni creative che l'arte del primo mezzo secolo, sia pure fra incertezze e teorizzazioni spesso affrettate, aveva saputo salvaguardare o anzi esaltare. Con tale senso di soddisfazione, anche di vaga aspettativa, la mostra di De Staël è stata accolta a Parigi, e già — ma questo forse non è un buon segno — i giovani espongono le loro prove 'staëliane' nelle minori gallerie della *rive gauche*.

Certo, di fronte al carattere di accademica dosatura con cui la timidezza degli 'astratto-concreti' ha finora coscienziosamente distillato i vari ingredienti della moderna alchimia pittorica, le ragioni espressive di De Staël si manifestano come strettamente legate alle necessità di un profondo, seppure incerto e drammatico, sviluppo creativo. La sua inquietudine, che è la manifestazione di una fondamentale integrità artistica, gli faceva sentire come insufficiente ogni accorgimento puramente formale. Per l'intuizione della creazione pittorica come contrasto e punto d'incontro fra istanze espressive individuali e sollecitazioni di partecipazione ad una realtà che moltiplichi ed esalti la nostra esperienza umana, egli si riallaccia piuttosto alle personalità della vecchia generazione. Si sa della sua amicizia per Braque. E realmente la sua concezione dell'opera e dello sviluppo di essa — non certo la sua sensibilità, così all'opposto, quella

focosa esaltazione che la natura gli suscita — ha rapporto con la poetica meditazione del vecchio cubista. 'Quand ce qui est d'abord une tache de blanc deviendra une nappe, la plastique arrive à la poétique. La poétique commence où la peinture produit l'objet'. Certo bisogna tener presente il significato e peso particolare di razionalità e di misura che quel termine — 'poétique' — ha per Braque, quanto all'opposto vi sia di istantanea illuminazione in De Staël. Ma in quegli aforismi, in altri simili, non si può notare una disposizione creativa che può spiegare l'improvvisa manifestazione 'figurata' delle iniziali rappresentazioni astratte di De Staël?

Salvo però a definire come mai quella astrazione avesse tutti i presupposti per diventare quella particolare figurazione concreta (un genere di trasformazione impensabile in altre astrazioni dell'arte moderna: per un Magnelli o un Kandinsky l'unica concretezza è quella del loro segno). Anche De Staël in un primo tempo — dopo una prima esperienza di pittura dal vero durata fino al '42 circa, di vaga ascendenza cézanniana e che dagli esemplari esposti sembra abbia sortito modesti risultati —, anche De Staël tentò una forma di evocazione, in cui il libero gioco delle forme suggerisse per pura rispondenza automatica i modi della sua fantasia. Si pensi, per esempio, al quadro 'La Jeune Parque' del 1942, in cui i rapporti dei neri e delle terre, e il costituirsi di un vago fantasma umano dal contrapporsi di forme ovoidali, hanno suggerito al pittore il ricordo poetico. In quest'ordine di concezioni si muovono le varie 'composizioni' e 'pitture' del '42 e '43. Ma a Parigi e nel mondo non si contano più coloro che dipingono i giochi dei propri automatismi psichici. E quei quadri di De Staël non si distinguono dagli altri oltre misura.

Dal '43 al '48 si susseguono ancora le composizioni astratte di vario genere, 'in rosso', 'in blu', 'in grigio e giallo', 'in nero', 'in nero e rosso', 'in grigio' /*tavola* 33/. Ma una trasformazione è intervenuta rispetto alle opere precedenti.

Non che De Staël abbia di colpo rinunciato all'idea che il libero giuoco delle forme dovesse concretizzarsi nella spazialità 'spirituale' che l'automatismo genera. Ma da qui avanti la definizione di quel particolare spazio non è più per lui un fine. Il suo limite anzi in quest'epoca è che, avendo rinunciato ad uno scopo di quel genere, egli non si fissa il proposito di chiarirne, per via di riflessione, uno nuovo. Dice Jean Grenier in un articolo del numero di dicembre '55 della rivista 'L'œil': 'Un giorno che parlavo con De Staël

dello « spirito» della pittura contemporanea, mi disse che secondo lui il problema della pittura contemporanea non si pone *prima* dell'atto di dipingere, ma *dopo*; che non era un problema di principio, ma un problema tecnico (ciò nel 1952)'. Non bisogna farsi troppo influenzare dalla novità di quest'idea, e non bisogna nascondersi che essa implica in fondo una rinuncia, di cui anzi si può sentire il peso nel definire i risultati ultimi dell'opera. Ma forse egli non aveva altra soluzione e via d'uscita. In ogni modo credo che quelle parole possono aiutarci a definire il carattere, e anche i limiti del periodo astratto più personalmente staëliano.

Quale problema tecnico si pone De Staël nell'iniziarlo? Quello, direi, di sostituire alla forma, come elemento iniziale dell'organizzazione del quadro, una carica luminosa che astraendo dalla dimensione ricoperta, giocasse per richiami e contrasti, formulando per mezzo di essi le leggi di una nuova struttura compositiva. Se ci si pensa bene è questo un modo di minare le basi stesse di una ragion d'essere dell'astrattismo, che non può non riposare in maniera essenziale su di una concezione luministica che sia originata dalla forma — come dato elementare di quantità e varietà di superficie ricoperta —, e non antecedente ad essa. Tornare ad una priorità della luce non può non significare ritorno ad un'esperienza di visione concreta, essendo in pittura la luce segno, sostanza stessa di esperienza visiva. E la contraddizione in cui si è mosso De Staël in quegli anni è stata di fare dell'astrattismo sulla scorta di una concezione pittorica che alla base lo rinnega.

Non posso non spiegare in tal modo l'impressione di sforzo inane che dà dal '43 al '48 l'esasperata ricerca di De Staël. L'elemento base da cui partiva — che, parafrasando un termine di cui molto si è usato, si potrebbe definire, in contrasto con la 'linea-forza' della concezione *formale* dell'astrattismo, 'luce-forza' — non poggia sull'esatta valutazione della sua natura stessa. L'equilibrio è continuamente instabile, si potrebbe dire che, come Van Gogh, De Staël assumesse il sovrumano ed assurdo proposito di dipingere il sole. E in quest'epoca, più di quel che non avvenga in seguito, egli si rifugia nell'aspetto tecnico della sua elaborazione, una concezione tecnica direi di orientale aspirazione ad oltrepassare ogni limite: l'espandersi della superficie del quadro, l'accumularsi della pasta cromatica — a chili, a rilievi topografici — supplisce ad una presa di coscienza, la foga estrema del gesto e dell'esecuzione apre uno sbocco ad un'ir-

ruenza creativa non consapevole del suo punto d'approdo.

Tali opere non possono che rientrare nell'ambito di un giudizio in cui ad una valutazione di misura creativa si sostituisca quella di una volontà di esaltare, in qualche modo, la natura umana, oltrepassarne i limiti. Per mio conto non posso non confessare insoddisfazione e non vedere le riuscite — sempre però con un margine, magari portato al limite, di dubbio e di inquietudine — come rare e in qualche modo casuali.

Un parallelo con un pittore italiano mi ha suggerito il titolo di uno di questi quadri e l'aspetto frequente di queste opere. 'Ravin' si chiama quel quadro, del 1947, e mi è apparso significativo questo riferimento reale — e non d'altra parte abusivo, come avviene spesso nell'astrattismo rispetto alla cosa rappresentata — come conferma dell'elemento di allusione concreta implicito nel nuovo modo di De Staël di concepire il suo astrattismo. Verso quella stessa epoca anche Morlotti dipingeva dei 'burroni' nei suoi paesaggi delle Langhe. Ed anche in Morlotti era evidente, come in De Staël, l'intenzione di ritrovare l'elemento primo, operante dai primordi, dell'agire e dell'esprimere pittorico. Solo che Morlotti ebbe la felice intuizione del carattere 'naturale', di primordiale realtà, del mezzo espressivo che gli stava a cuore. Anzi egli lo definì proprio in funzione della primordiale realtà da esso destinata ad esser suggerita; mentre De Staël lo intuì allo stato di invenzione pura, più conforme in ciò allo spirito e alla genesi dell'arte svolta a Parigi in questo mezzo secolo. Da questo atteggiamento diverso si originano i due diversi sviluppi divergenti, dopo l'interessante rispondenza del loro operare, in quel momento.

Non è che dal 1949 in poi che nascono, mi sembra, gl'incontestabili capolavori di De Staël. Egli abbandona ad un tratto la struttura ch'egli aveva derivato, nelle rispondenze e nell'intreccio delle superfici, dall'astrattismo se così vogliam dire 'formale'. Egli intuisce che date le premesse da lui fondate quello che importa non è tanto la struttura fatta di superfici intrecciantisi e snodantisi tra loro, ma la suggestione di una spazialità luminosa che inondi il quadro, trascini la fantasia oltre il diaframma della superficie colorata. E crea nella 'Composizione' della collezione Lecuire un'opera di alta risonanza, inventando quella tavolozza fatta di asprezze cromatiche, così legata al suggerimento della sua personalità nei contrasti dei grigi luminosi, dei verdi vescica, dei gialli decomposti, e sopratutto i bianchi, i bianchi puri e semplici

del tubetto, ma che sono un'invenzione poetica, squarciano i limiti dello spazio immediato, suggeriscono, in quanto trasposizione di un 'assoluto luminoso', quella luce solare cui abbiamo già fatto allusione.

È significativo come per un gioco di caleidoscopio l'accozzo di queste ampie superfici colorate, definendosi come rapporti e contrasti di luci diverse, mettono in moto la fantasia dell'osservatore portato a intuire allusioni di oggetti, proiezioni d'ombre, risalti di sporgenze luminose. A tal punto che una 'Composizione' del 1950 è difficile stabilire quanto non abbia all'origine della sua struttura il richiamo cosciente di una figura umana.

Fino al '51-'52 l'opera oscilla fra un più e un meno di astrazione. Sostituita definitivamente alla spazialità 'formale' che ancora lo ingombrava una spazialità 'luminosa', De Staël varia i suoi modi da composizioni ad ampie striature giustapposte, ad altre in cui gli elementi giocano su di un fondo che li unifica e li fonde, suggerendo rapporti come di varie luminosità di nubi — un amico che vide nel '52 una mostra di queste opere suggeriva un richiamo alle rifrangenze luminose dei 'croquetons' di Seurat —. Finché nel '51-'52 l'artista si decide a fare il passo dell'allusione cosciente e specifica dell'oggetto. Nessuna frattura si avverte — magari essa è già avvenuta nel '48-'49 —. Solo che, piuttosto, le prime opere, rimanendo ancora a mezza strada fra quella allusione da caleidoscopio che abbiamo detto e la definizione del riferimento reale, dànno l'impressione di una incertezza, di una scelta non ancora definita. Così nei 'Fiori' e nei 'Tetti' /*tavola* 34/ del museo d'arte moderna di Parigi, che pure due anni fa, quando per la prima volta fu posto nella sala dedicata ai pittori più recenti, dava una così netta sensazione di novità e di fresco impulso creativo rispetto ai testi più correnti della nuova scuola di Parigi. È stato detto che se, come afferma Baudelaire, il pittore si manifesta dalla sua capacità di dipingere coi grigi, De Staël ha superato splendidamente la prova. Questo quadro è tutta una gamma di grigio variato da tono freddo a tono caldo, fino all'espandersi del cielo, di notazione così pungente nei passaggi delle allusioni dei vapori che lo popolano, un bianco grigio che pure ha la facoltà di 'choc' del più puro cromatismo.

Quell'incertezza, quell'indecisione che abbiamo notato viene invece superata nella serie dei foot-ballers, concepita dopo aver visto una partita di calcio, di notte, al 'Parc des Princes'. Qui il disporsi delle varie rifrangenze luminose trova

un ordinamento che rinnova la struttura astratta che, nei 'Tetti', frenava ancora il gioco vitale delle stesure. I piccoli studi hanno addirittura la freschezza fin troppo impressionistica di una visione immediata. Ma perfino 'Le Parc des Princes' o 'Les grands foot-ballers', una grande tela di 2 m per 3,50, pur essendo di una rappresentazione tutta allusiva, mantengono un senso di cosa vista, a sprazzi di luci contrapposte che suggeriscono sprazzi di movimento. Opere, sopratutto la seconda, che per la facoltà di imporsi allo spettatore, hanno il carattere di programma, di manifesto poetico, di certi altri quadri di questo secolo: i 'Marocchini in preghiera' di Matisse, o 'Guernica', la sola, di questi ultimi anni, che possa sostenere un simile confronto.

Dello stesso anno 1952 è l''Omaggio a Sidney Bechet' /*tavola* 35 *a*/, anch'esso delle cose esemplari del pittore, un quadro che lo definisce più di qualunque altro nelle sue qualità e nei difetti. Il cromatismo puro può far pensare a Matisse, ma più giusto sarebbe richiamarsi a Delaunay, un artista che resta ancora appartato nel panorama dell'arte moderna e da cui i migliori hanno avuto sempre qualcosa da prendere. Nuoce senza dubbio a questo quadro il fatto che la rappresentazione, costituita da alcuni suonatori in un ambiente di luce diffusa, ha in sé un carattere troppo complesso, deriva da un mondo troppo preciso e specificato nelle sue manifestazioni per adeguarsi senza sforzo ad una concezione figurativa primordiale come quella che l'artista ha elaborato. Ma, oltrepassato questo limite, viene naturale abbandonarsi alla suggestione dei grigi acidi, del giallo — anch'esso 'solare' veramente — immersi nell'ombra, luminosa più di quanto pittore abbia mai saputo renderla in passato, dei rossi e degli azzurri.

Quando poi l'artista si contenta, in genere su brevi dimensioni, di lasciarsi andare, nella realizzazione del suo spazio luminoso, alla suggestione immediata di un paesaggio — 'Villerville', 'Gentilly', 'Mantes', 'Le Lavandou' /*tavola* 35 *b*/, 'Méditerranée' — la riuscita è spesso perfetta e quelle luci si inseriscono autorevolmente fra i ricordi importanti della nostra cultura figurativa.

Del '52-'53 è anche il tema delle bottiglie nello studio. E in un'altra tela di 2 m per 3,50 De Staël ripete la prova dei foot-ballers /*tavola* 36/. Ma qui quel limite notato a proposito dei 'Musicisti' l'opprime, lo spazio resta incerto, e l'appiglio rappresentativo gratuito, per mancanza di convinzione.

In un 'Cielo' del '53 l'artista disperde la sua sapienza

in una molteplicità di rifrazioni luminose, senza che un'invenzione lo sorregga. Invece in un 'Nudo' dalle stesse intenzioni la riuscita, sottile e raffinata, introduce una nota eccentrica nell'eroica serietà della produzione dell'artista.

Poi nuove intenzioni ancora si fanno luce. Fin qui, sollecitato dall'immediato entusiasmo delle sue invenzioni, l'artista si abbandonava all'irruenza del gesto, l'accumularsi della pasta cromatica, sempre a spatola, aggrumava e cristallizzava in luce la forma. Ora De Staël prova il bisogno di porsi un freno, e sembra manifestare l'esigenza di definire lo 'spirito' della sua pittura, sulla base delle opere precedenti. In quei risultati egli vede definita e circoscritta la costituzione formale, il modo cioè di disporsi ed espandersi, della luce che ha inventato. Egli non può fare a meno di prender coscienza di quei modi, e di conseguenza porre in maniera nuova il suo problema 'tecnico'. Rinnovando l'antinomia che si può notare nel passato fra l'inizio e la fine dell'opera di un Cézanne o anche di un Matisse, egli passa da un eccesso di pasta a un eccesso di stesura velata, seppure a spatola, sul bianco della tela. Ed egli rinnova, di quei pittori, la sintesi di forma e colore, per via di pieno possesso di invenzione luminosa.

Un impegno che però De Staël non è veramente riuscito a portare a termine, o ch'egli era soltanto sulla via di realizzare. Il risultato migliore che rimanga mi sembra il 'gran nudo arancione' che segna forse la punta estrema dello 'spirito' di De Staël, sciolta dalle molteplici disfunzioni della sua ricerca affannosa. In quelle tre stesure di viola, arancio e rosa, con lieve rotazione di bianco, quell'ardore di farsi vita che è l'impulso essenziale dell'opera di De Staël — e qui sta la novità del suo atteggiamento, in contrasto con la volontà costante di cristallizzarsi in arte sempre latente nelle opere del primo mezzo secolo — quell'ardore qui si distende nella gioia di un possesso, assaporato in un istante di riposo.

In questo possesso De Staël non sa adagiarsi. Forse qui terminava la funzione della sua opera? Temerei pensando ciò di accodarmi alla folla di quei benpensanti che trovano sempre modo, di fronte ad una morte precoce e tanto più ad un suicidio, di metter l'animo in pace con un candido e contento 'tutto per il meglio'. Certo che da qui avanti l'opera di De Staël sembra avanzare a tentoni, la sua inquietudine si fa inceppata, se così si può dire, non più entusiasta come nel passato. Vengono in mente le parole di una lettera scritta ad un amico: dopo aver accennato all'opera sua come

'renouvellement continu' e susseguirsi di 'perpétuels jeux de force', definisce la sua pittura come 'quelque chose de fragile dans le sens du bon, du sublime'... 'c'est fragile comme l'amour'.

Ma abbiamo visto come nel rinnovamento continuo della sua opera precedente, ogni iniziale incertezza portava con sé i germi di un'invenzione nuova destinata a manifestarsi in una serie di realizzazioni di una ricchezza e di uno splendore che ci appaiono come il riscatto di quella fragilità.

Le difficoltà, le resistenze che De Staël deve vincere in questo momento sembrano però cresciute. Mentre da una parte la logica dello sviluppo della sua opera lo porta ad un sempre più di realtà — cosa che non escluderebbe un successivo ripiegarsi su manifestazioni più consentanee al suo gusto: Matisse, Picasso o anche Braque ci hanno già dato l'esempio di una simile evoluzione —, d'altro canto la sua forma mentis, il fondamento essenzialmente spiritualistico della sua cultura e della sua posizione oppone un freno. Le nature morte di questo periodo offrono un esempio abbastanza preciso. Esse rivelano, rispetto ai paesaggi contemporanei un'esigenza di specificazione oggettiva che determini e precisi i dati della visione. Ma mentre appunto la sua sapienza luministica si attarda ad esporci in frammenti talvolta eccezionali — si veda 'Le saladier' — le rifrazioni, le profonde preziosità di una vita rivelata con stupore, ecco che un fondo nero, di chiusa astrattezza, viene a risospingere, per una improvvisa timidezza, quell'impulso di apertura. Con questa soluzione, forse, De Staël pensa mantenere integra la sua concezione bidimensionale del quadro, che lo porta a rifuggire da ogni allusione di terza dimensione — più evidente nella natura morta che nel paesaggio, in cui essa si può più facilmente ridurre a diffusa luminosità. Ma in realtà quel nero costituisce un vuoto che sfonda la tela. Ed è senza dubbio per rispetto a quella bidimensionalità ch'egli escogita le sue 'étagères', nature morte a ripiani, contro un muro verticale che fa da fondo; astuzia che ci ha riservato delle riuscite piene di fascino, preziose quanto mai, ma in cui la trovata sembra malgrado tutto avere una parte eccessiva.

Anche nei paesaggi della stessa epoca, egli escogita per il cielo quella programmatica stesura nera delle nature morte. Ma qui si giustifica, essendo la soluzione formale generale, a zone di luci contratte entro stesure rettangolari, e l'atteggiamento di spirituale effusione cui l'artista si abbandona, più consentanei allo spirito di quella invenzione. In certi

paesaggi di Sicilia /*tavole* 37, 38/ o della Costa Azzurra, di cui alcuni non si dimenticano, quel nero sembra voler suggerire appunto, per antinomia, proprio un senso di calura e di luce accecante. Invece nel 'Pont Saint Michel di notte' la precisazione del titolo non serve a giustificare quella soffocazione d'ombra che come nelle nature morte ci appare un freno ingiustificabile ad un impulso di notazione oggettiva.

A questa notazione oggettiva in seguito De Staël lascia libero corso. La tavolozza stessa muta, come anche la tecnica fatta sempre più di superfici appena velate sulla tela bianca, non più a spatola, ma a pennello. Tutto fa presumere che in questo momento egli stesse elaborando gli elementi di una nuova concezione che dovesse solo col tempo dichiarare tutta la sua efficacia espressiva — il che era già avvenuto nei suoi precedenti trapassi di periodi —. In realtà l'insieme di queste opere può giustificare le più molteplici riserve. Con la preoccupazione di definire l'oggetto nella sua apparenza formale, il pittore perde il pieno controllo di quella luce che pure era stata così capace di suggerire dell'oggetto la presenza immediata ed avvincente. I rapporti luminosi, adeguandosi ad un suggerimento formalmente più aperto della realtà, attenuano e addolciscono i loro trapassi, che troppo spesso perdono di giustezza espressiva e di mordente /*tav.* 39/. Possiamo però notare qualche felice riuscita, come quella dei 'Battelli', e la natura morta dal titolo 'Coin d'atelier, fond bleu'.

Sono esposti anche una trentina di disegni /*tavola* 40/. Ma l'elaborazione di De Staël è stata in maniera essenziale quella di un pittore cui l'invenzione cromatica ha suggerito ogni ragione di sviluppo. I disegni sono solo la trasposizione di quella invenzione attraverso i contrasti dei neri e dei bianchi, o la varietà del segno — a punteggiature, a striscie parallele, a incroci, come in una elaborazione astratta, riportata a grande formato, di certe soluzioni di Bonnard o del primo Matisse, e anche questo è significativo a definire le affinità di carattere luministico dell'opera di De Staël.

Più significativi alcuni grandi studi di nudo, del '54-'55, che possono invece aver avuto una parte essenziale nelle nuove ricerche, non portate a termine, e che certo sono fra le opere più notevoli dell'ultimo momento.

Da rammentare infine fra le stampe alcune composizioni del '51-'52 che riprendono in termini più immediati e più rapidi le invenzioni luministiche di quel periodo.

ANTOLOGIA DI CRITICI:

'Giudizio e attribuzione' in Giampietro Zanotti.

*Scrivendo la Vita di Domenico Carpinoni (1566-1658), Francesco Maria Tassi (*Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi, *1793) racconta della grande abilità che questo mediocre pittore dimostrava nel falsificare i dipinti di Jacopo Bassano. 'E ne è riuscito con istupore di tutti' — osserva il Tassi (I, p. 230) — 'perché intendendo egli molto, e possedendo un felicissimo maneggio di colori, seppe far comparire le sue copie affatto risolute, e senza un menomo stento; quindi è avvenuto, che spesse volte da più intendenti, e perfino da' medesimi professori per originali sono state giudicate'. Per spiegare il fenomeno, il Tassi si giova di un passo di Giampietro Zanotti sul giudizio e l'attribuzione dell'opera d'arte, contenuto in quel centone che è la 'Storia dell'Accademia Clementina di Bologna' (1739). Credo che il passo dello Zanotti riportato dal Tassi, oltre a rileggersi con piacere, meriti di esser fatto conoscere, perché ci rappresenta al vivo l'interesse (ancora prettamente collezionistico, e non storicistico) intorno ai problemi della valutazione e attribuzione delle opere d'arte alla metà del '700.*

Anzitutto: a proposito del Carpinoni, il Tassi non dubita che il segreto della sua riuscita nella imitazione della maniera bassanesca sia da ricercar nel criterio stesso formulato dallo Zanotti nella Vita di un intendente*: Gioseffo Magnavacca. Il Carpinoni, cioè, aveva il pregio di essere insieme* intendente *e* professore*: possedeva cioè la pratica di un conoscitore della maniera del Bassano; ne sapeva riprodurre il* carattere *esterno, il 'maneggio'. Ma questo non sarebbe bastato, se il Carpinoni non fosse stato anche pittore, cioè* professore*, possessore della 'scienza vera dell'arte'; che solamente consente di superare 'la imitazione superficiale' di una maniera, profondandosi nel segreto della* perfezione*, del motivo originale, che un pittore imprime ad un proprio lavoro. Così un dilettante, o intendente, o 'conoscitore', potrà acquistare* pratica *delle maniere, ravvisare il* carattere *(termine già usato da Roger de Piles), la 'scrittura' — intesa come manifestazione esterna,* mémoire de la main —*, ma soltanto un* professore *dell'arte potrà intendere il motivo della originalità, e conseguentemente distinguere tra gli originali e le copie. Il dualismo è evidente, e insanabile. La difesa appassionata dei* dilettanti*, che già Giulio Mancini aveva tentata — col dire che i letterati, e in genere i non artisti, sono più qualificati degli artisti medesimi nel giudicare le opere d'arte, dal momento che, essendo l'arte imitazione, il giudizio verte sulla bontà o meno della imitazione, e non è indispensabile conoscere la tecnica — non è riuscita evidentemente ad intaccare la ferma convinzione della superiorità del* professore*, sia per riconoscere la mano di un maestro (il* carattere*), sia per affermare l'autenticità e la qualità in un'opera d'arte. Infatti, quanto scrive lo Zanotti dimostra che, in Italia, verso la metà del Settecento, il pregiudizio della prerogativa di conoscitore completo — e non soltanto parzialmente tale per virtù di pratica — da riservarsi al professore artista, era tuttora pienamente operante.*

Probabilmente la ragione è da ricercarsi nel fatto che, a partire dal Baldinucci

Zanotti — il quale nega che 'vi sia regola per affermare con certezza, se una bella pittura sia stata fatta dalla mano d'uno o d'un altro maestro' — passando per il Lanzi, e fin quasi al Morelli, si resta scettici sulla possibilità di formulare un metodo sicuro per l'attribuzione. Così il criterio di riferimento, ai fini attributivi, continua ad essere quello, soggettivo, della pratica delle maniere. *Al contrario, in Francia e in Inghilterra (paesi dove nel '600 e nel '700 il fenomeno del collezionismo si manifesta in proporzioni così vaste, da valorizzare fortemente la figura dell'Amatore e del Conoscitore) l'esigenza di un metodo per l'attribuzione si impone. Il Félibien (1685), esaltando la figura del* Connoisseur, *dichiara senz'altro che la 'connoissance du Caractère de la Pratique dépend plus d'une grande habitude, que d'une grande Capacité: et c'est pour cela que les plus habiles Peintres ne sont pas toujours ceux qui décident avec plus de justesse en cette matière'. E il Richardson (1719), trattando a sua volta lungamente della scienza del conoscitore e della critica d'arte (*art of criticism*), presume di poter suggerire un metodo per il giudizio e l'attribuzione, tuttavia ingenuamente riferendone il criterio a categorie astratte, come:* grazia, effetto grandioso, invenzione, espressione, composizione, colorito, disegno, maneggio. *Ma, per quanto riguarda il giudizio e l'attribuzione, importava qui sottolineare il netto stacco e la differenza di atteggiamento che si notano, tra un Félibien e un Richardson da un lato, e il nostro Zanotti, dall'altro.*

Luigi Grassi

Giampiero Zanotti, dalla '*Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*'. Vol. I, Bologna, 1739, pp. 291-293.

'... Due cose parmi, che abbisognino per decidere intorno a' quadri, e disegni: sommo sapere, e somma pratica. Il primo riguarda il conoscere la perfezione, o il difetto dell'opera, che dee giudicarsi; e l'altra il carattere, per assegnare a quell'opera la mano, che ne fu facitrice. Il sapere solo conviene a pittori, e a misura ancora del più, o del meno, che nell'arte hanno appreso, e però niuno al par d'essi può il buono, o il cattivo giustamente bilanciare, e distinguere; la pratica poi, che vale a discernere le maniere, può veramente anche a taluno convenire, che non sia pittore; ma che giudicio può esser quello, dal quale null'altro si possa ricavare se non se il tal quadro è della maniera di Rafaello, né si possa sapere s'è buono, o cattivo? La pratica poi ancora di chi non è prestante pittore è superficiale, e all'ingrosso discerne, non potendo profondarsi ad indagare le più minute cose, che pure anch'esse variano in parte le maniere, e non sono vedute, che da occhi intelligenti, e perspicaci. Chiunque volesse altri ingannare, e un quadro far, che paresse della mano verbigrazia del Domenichino, o di Guido, gli sarebbe necessario imitar di costoro la perfezione, e il carattere; ma perché più facil si è la imitazione del carattere, almeno in parte, che quella della perfezione, e del sapere, quindi addiviene, che i pittori, i quali posseggono scienza vera dell'arte loro, difficilmente s'ingannerebbono, quanto difficile si è, che altri in perfezione eguagli, e imiti Guido, e il Domenichino; dove per

lo contrario, essendo più facile la imitazione superficiale della loro ma- *Zanotti*
niera, ne nasce, che questi intendenti nostri, e trafficatori delle cento volte novantanove s'ingannino, e copie prendano per originali, e lavori de' discepoli per del maestro, e faccian mescuglio delle buone, e cattive cose, tutte per buone tenendo, ond'è che dismisuratamente crescono ogni giorno le opere degl'insigni maestri, ne v'ha chi un disegno cerchi, o una pittura di Rafaello o del Corregio, che almeno una dozzena non ne ritrovi.

Per determinar poi di qual mano si sia la tal pittura la pratica avere di quella mano è certamente necessario, ne basta profondo sapere, conciossiaché se risorgesse lo stesso Lodovico Carracci, e lui si mostrasse un quadro del Cignani, e gli si domandasse di che mano fusse nol sapria dire, ma bensì quanto fusse perfetto, o non fusse; ma veduto, che n'avesse più d'uno di questo maestro, e pratica acquistata di sua maniera, meglio d'ognuno saprebbe giudicare, ne confonderebbe, come costoro, le copie, con gli originali, ne i discepoli col maestro. Addiviene ancora per questo, che tra pittori quelli della nostra scuola, più che gli altri di qualunque altra, benché eccellenti, sono i più atti a giudicare dell'opere de' nostri antichi maestri, si come infallibile, che gli eccellenti pittori della scuola di Roma, e di quella di Vinegia, per esempio, meglio che noi faremmo, conosceranno le opere di Rafaello, e di Giulio, e quelle di Tiziano, e di Paolo. Ma a cui dunque, dirà taluno, dobbiamo attenerci per fare acquisto verbigrazia di quadri stranieri, se i pittori mancano della pratica di quei maestri, e se i barattieri non hanno sapere, ne intelligenza? A questo risponderò, che quale di tali pitture è vago, o dee farle venire da quei paesi, autenticate da eccellenti pittori, o contentarsi di vivere incerto; e il migliore sempre sarà l'attenersi al giudicio d'ottimi pittori, conciossiaché se quel tal quadro non sarà in effetto o del Durrero, o di Lucca, o d'altro sì fatto straniero pittore, sarà degno di esserlo, e non una sciaurata cosa, com'esser potrebbe, valendosi d'altro consiglio; ma al Magnavacca torniamo, che certo molto intendea'.

Ireneo Affò: *Il Parmigiano Servitor di Piazza ovvero Dialoghi di Frombola.* Parma, Carmignani, *1796.*

In questo stesso numero, nella sua prefazione (appositamente tradotta) alla Mostra parigina degli antichi maestri italiani, André Chastel ha giustamente citato, fra i precoci riscopritori di primitivi, anche qualche nome italiano la cui conoscenza, però, è tuttora scarsa persino tra noi; credo per la storta piega che la cosiddetta storia della critica, infanatichita dietro gli 'universali', ha preso negli ultimi decenni.

Fra quei nomi, comunque, occorrerà inserire, e ad uno dei primi posti, quello di Padre Ireneo Affò, storico dell'arte parmigiana nella seconda metà del Settecento; e 'Paragone', del resto, l'ha già ricordato per il suo buon diritto ad aver luogo

Affò anche nella nostra storia letteraria (vedi al n. 53: 'Letteratura artistica e letteratura nazionale'), soprattutto per i suoi quattro dialoghi di Frombola usciti dal 1793 al 1796 negli almanacchi locali e subito ristampati in volume.

Qui se ne dà una breve antologia che, per più versi, dovrebbe sorprendere. L'invenzione del primo dialogo fra il Frombola (maschera dello stesso Affò), il giovine conte di Monlupo e l'Ajo Arnaldo, non ha confronti vicini che nel teatro del Goldoni e ci restituisce intera la comica effige del giovin signore italiano sul punto di aggiornarsi alla moda europea del 'Grand Tour'; con qualche ritardo, non si nega, se ci ritroviamo (1794) appena pochi giorni prima del più vero 'grand tour'; quello delle armate napoleoniche che, i primitivi italiani, se li porteranno addirittura a casa, sulle carrette reggimentali.

Ma, oltre quel bellissimo 'ritratto in costume', tutta la storia artistica di Parma è qui riscoperta nell'Affò, dall'Antelami ai quattrocentisti, ivi compresi Benedetto Bembo e il pittore di Roccabianca; e riscoperta, si badi, non per boria campanilistica, ma per forza illuminata, e asseverativa di autentici valori.

È perciò meno sorprendente, nel quarto dialogo, il passo dove l'Affò, volendo indicare il modo d'intendere anche i 'primitivi', esce nella migliore e più antica definizione che quel tempo ci abbia mandato di un cauto storicismo in campo artistico: 'sapere uniformare il gusto con filosofica moderazione al genio de' secoli'. Ancor oggi non si può dir meglio.

(r. l.)

DIALOGO PRIMO TRA IL CONTE DI MONLUPO, ARNALDO SUO AJO, E FROMBOLA DA PARMA (1793)

C. 'Eccoci finalmente anche in Parma.

A. Sì: e potremo una volta vedere le Pitture del famoso Correggio, per le quali soltanto molti Stranieri fanno il viaggio, a cui vi à destinato il vostro buon Genitore.

C. Saran pitture come le altre.

A. Vale a dire?

C. Rappresentanti figure a colori rossi, cerulei, gialli, verdi, e che so io. Quante ne ò vedute di queste Pitture, le ò trovate tutte di una maniera. Voi lo dite, e lo dicono tanti altri, che vi è gran differenza tra Quadro e Quadro, tra Pittore e Pittore; ma non arriverete mai a darmela ad intendere.

A. Per carità, Signor Contino, non vi lasciate più sfuggir di bocca simile stravaganza. Io so compatirvi: ma non tutti...

C. Già vi ò promesso di secondare in pubblico lo zelo di mio Padre. Non ò dimenticato le parole che insegnato mi avete: esattezza di disegno: vaghezza di colorito: forza di chiaroscuro: grazia: espressione... Lasciate a me la cura di farmi riputare non dirò un intelligente, un dilettante, ma un Professore dell'Arte.

A. Non vorrei soltanto che parlaste in termini siffatti, ma che ne intendeste il valore e che in voi, eccitati dalla conoscenza del vero bello, corrispondessero pronunziati alle cose vedute. *Affò*

C. Non vi prendete pena; che quando voglio, so regolarmi. Ma il Servitor di Piazza segueci egli?

Fr. Son qui prontissimo ai cenni di Vostra Eccellenza.

C. Questa è la prima volta che vediam Parma e abbiam bisogno di scorta. A voi si appartiene il farci osservare ciò che vi si trova di meglio.

Fr. È mio preciso dovere.

A. Sappiamo che invano quivi si cercherebbero avanzi di antichità romane, gotiche, e longobardiche. Per quanti Viaggiatori ò letto, veggo le sole Pitture esser qui interessanti. Sia vostra cura che il Signor Conte di Monlupo, mio Signore, che ha intrapreso il viaggio d'Italia per instruirsi prima di passare in Germania, in Francia e in Inghilterra, possa tutto osservar come brama.

C. Lo bramo certamente. Le Arti belle formano la mia passione predominante.

Fr. Nudrir non potrebbe Vostra Eccellenza genio più nobil di questo. Dove brama però diriger prima i suoi passi?

A. Ci lasciamo guidar da voi.

C. Sì: voi dovete essere il nostro condottiero.

Fr. Giacché così ragionando siamo giunti presso il Duomo, e il Battistero, entreremo, se a loro piace, o nell'uno, o nell'altro.

A. Sono due Fabbriche, a quel che vedesi, molto vecchie. Qual d'esse dicesi più antica?

Fr. Il Duomo sicuramente, come eretto nel secolo XI.... Pisa esalta di molto il suo, e con ragione; ma se il nostro non fosse stato deturpato colle Cappelle laterali di sì pessima forma, per le quali tutti gli esteriori ornamenti perirono, meriterebbe di essere più considerato.

A. Il Battistero so che fu eretto dalla Contessa Matilde.

Fr. Ella lo à letto presso Scrittori male informati. Due versi incisi sopra la porta di esso, che guarda la Piazza del Duomo, ne dicono Architetto e Scultore Benedetto Antèlami o Antelmi nel 1196, sendo già morta la Contessa fin dal 1115.

A. Quel cognome Antèlami non vel so leggere.

Fr. Potrà ella leggerlo in Duomo, in un Paliotto di marmo da lui scolpito sin dal 1178 che rappresenta la Deposizion di Cristo dalla Croce, con molte figure per que' tempi considerabili assai.

A. Vedete, Signor Conte, come l'Architettura, e la Scoltura sieno antiche in Parma?

C. Lo voglio segnare sul nostro Taccuino.

Affò *Fr.* Farà bene, Eccellenza, perché queste cose pochi le sanno.

C. Ma e voi come le sapete?

Fr. Mio nonno era molto curioso delle cose patrie: fece infinite ricerche per risaperle, e le descrisse minutamente in certi suoi quaderni di cui sono rimasto erede. Gli scritti di mio Nonno sono il mio punto d'appoggio.

A. Vostro Nonno sarà stato un uomo di vaglia: ma noi abbiamo letto i migliori Scrittori de' viaggi d'Italia, e siamo prevenuti abbastanza di ciò che in Parma veder si può.

C. E sono stampati con tutte le approvazioni, vedete!

Fr. Saranno però per lo più oltramontani.

C. E per questo?

Fr. E per questo pieni di spropositi.

A. Non vogliate giudicare sì precipitosamente.

Fr. Come a lei piace'.

Nel Duomo.

Fr. ...'Dopo [il Grossi, il Temperello, il Marmitta] fiorirono Filippo, Pier Ilario, e Michele fratelli Mazzola, ed Alessandro Araldi, del quale ci rimangono alcune tavole nel Carmine, e nel Duomo, di cui eccoci alle soglie.

C. Vi sono Pitture del Correggio?

A. Non rammentate, Signore, quante lodi leggonsi ne' libri de' viaggi date alla celebre Cupola di questo Tempio?

C. Ah sì, sì. Belle queste Pitture del Duomo! Saranno più antiche di quelle del Battistero.

Fr. Più recenti di assai.

C. Se a dir vostro il Duomo è più vecchio del Battistero, dovranno esser anche più vecchie le sue Pitture.

A. Può una Fabbrica esser più vecchia di un'altra ed esser stata dipinta più tardi.

C. Lo voleva dire pur io.

. . . . . .

A. Io vedo che sono dipinte anche le navi laterali, ma non mi paiono lavoro di molto grido.

Fr. Ci conservano tuttavia memoria del fare di Alessandro Mazzola figliuol di Girolamo, condotto a dipingerle nel 1571, per 150 Scudi d'oro.

C. Alla Cupola, alla Cupola.

Fr. Il Signor Conte è avido di gustare il Correggio. *Affò*

C. Viaggio a bella posta. Perciò voglio andar a Bologna, a Firenze, a Roma, a Napoli, e passar anche il mare se occorrerà.

A. Non vi avvertii io già, che fuori di Parma o non si trovano o sono rare ed incerte le opere del Correggio in Italia?

C. Il gran desiderio di deliziarmi nel disegno, colorito, chiaroscuro, grazia, espressione di questo gran Pittore mi rapiva a me stesso e dimenticar mi faceva i vostri utili insegnamenti'.

. . . . . .

Il cenotaffio del Petrarca.

Fr. 'Osservino a sinistra un cenotaffio del celebre Francesco Petrarca.

A. Qual relazione ebb'egli con Parma?

Fr. Fu egli Canonico, anzi Arcidiacono di questa Chiesa.

A. Ah sì, che mi sovviene il detto dell'Abate Goyet nel suo viaggio d'Italia, che se il Petrarca non fosse stato se non se in Parma, sarebbe stato dimenticato da un giorno all'altro.

Fr. Accaduto gli sarebbe altrettanto in Avignone e in Valchiusa s'ei non si fosse distinto colle immortali Opere sue.

C. In verità che scrisse de' bei Sonetti, ed io ne so tre a memoria imparati in Collegio.

Fr. Rimane a vedere la Confessione, o sia il Sotterraneo.

C. Scendiamovi. Io viaggio per veder tutto'.

San Sepolcro e la Madonna della Scodella.

A. 'Siamo più lontani a San Sepolcro?

Fr. Non molto; ma questa è la Chiesa di Sant'Antonio Abate, gaio disegno del Bibbiena, dove gareggiano i pennelli del Cignaroli, che vi à il passaggio della Sacra Famiglia in Egitto; del Battoni, di cui vi si trova un San Gioanni che predica nel deserto; e del nostro Abate Giuseppe Paroni, il quale mostrò quanto valesse nell'affresco pingendo il S. Antonio dell'Altar maggiore, e quanto egualmente sapesse operare a olio nel Quadro di Cristo in Croce. Vi si ammiran pure...

C. Vi ò detto che voglio veder il Correggio. Quì non v'è Correggio: dunque tiriamo diritto.

Fr. Come comanda Vostra Eccellenza. Ma già ci appressiamo a San Sepolcro. All'entrar in Chiesa l'Altar primo che vedesi a mano sinistra è ornato della bellissima Madonna della Scodella, ma sarà coperta.

A. O coperta o non coperta, basta che si possa vedere. Avendo voi parlato così assennatamente sin qui, non dovreste esser diverso da voi medesimo gittando parole senza bisogno. Se sarà coperta, lo vedremo e

Affò lo conosceremo noi pure. Ci avete forse scambiato con quel Francese di cui parla l'Abate Richard, il quale privo affatto d'intelligenza, di gusto, e direi quasi di occhi, fece le meraviglie della Coperta credendo vedere in essa il Correggesco dipinto?

C. Ci credereste mai sciocchi come colui?

Fr. Il ciel me ne guardi.

C. Eccoci alla soglia. Presto, ordinate che mi si scopra il bellissimo Quadro della Scodella.

Fr. Fortunatamente lo troviam già scoperto.

C. Eh lo vedo. Il disegno, il colorito, la grazia, l'espression del Correggio chi non la conosce? Guardate com'è leggiadra la testa di quel Somarino là indietro. Io l'ò veduta subito, senza ricorrere all'occhialino'.

Il Teatro Farnesiano dell'Aleotti.

. . . . . .

C. 'Se le nostre Cantatrici moderne dovessero ora gorgheggiar lassù, non so se avessero voce da farsi sentire in tanta ampiezza di estensione.

Fr. Ogni voce di là pronunziata per esile che si fosse s'intendeva per tutto egualmente: conciossiaché, sendo tutta questa gran macchina tessuta di tavole, e le arcate stesse, e le colonne sendo al di dentro vuote, avviene del teatro nostro ciò che vediam tuttogiorno di un Cembalo o di una Cetra, che ogni voce dalle corde eccitata vi cresce, e risuona per entro armonica e sonora. I danni del tempo non gli ànno tolto finor del tutto pregio sì bello, e se ne fa la sperienza con un alzar di voce, o un batter di palme.

A. Io ne sono arcicontento.

C. Ma io non vorrei goder l'Opera in un Teatro simile. Qui non sono Palchi, né Stanze da giuoco, né altre belle moderne galanterie. Addio Teatro vecchio, veramente vecchio. Passiamo all'Accademia di Belle Arti'.

L'ora del pranzo.

C. 'Arnaldo, che ora fa?

A. Sono le due e un quarto dopo mezzo giorno.

C. Il mio orologio cresce di tre minuti. Capperi! Passa l'ora dell'ordinato pranzo. Bisogna tornar alla Posta.

A. Ma e *di là dall'acqua*?

C. Non avete detto che veduto il Correggio si è al *non plus ultra*? Non bisogna esser tanto audace di volere passar il Pelago delle Arti belle

a dispetto delle colonne fissate dal Pittorico Alcide. Non dico bene? *Affò* Sono stato in Collegio vedete.

A. Già si sa. Ma il dubbio mio è come potrassi vedere ciò che rimane da osservare nell'altra parte della Città. Questa sera sarà impossibile e la partenza nostra è stabilita per dimani.

C. Se non si vede, poco importa. Frombola nell'accompagnarci alla Posta ce ne farà la descrizione, ed io la terrò a memoria; talché se ne saremo interrogati per viaggio, ne risponderò con tanta franchezza, che ognuno mi crederà testimonio oculare di tutto.

A. Il ripiego è da vostro pari'.

Difficoltà del descrivere i quadri (Dialogo II° tra Scricca e Frombola, 1794).

. . . . . .

Scr. 'Oh quel Dialogo, quel Dialogo...

Fr. Qual fastidio ti dà?

Scr. Quello che reca a tutti, cioè che avendolo tu voluto dar fuori, potevi aggiungervi la notizia delle altre Pitture, chè si desidera esatta ed intera.

Fr. Appunto per le difficoltà grandi che s'incontrerebbero nel darla esatta ed intera, credo che ogni uomo di capacità siasi astenuto fin d'ora dall'accingersi a procurarcela. E vuoi tu che Frombola meschinello osi ciò che spaventa i migliori?

Scr. Quali sono queste difficoltà?

Fr. Quanto all'esattezza, vedi che bisognerebbe saper descrivere i Quadri con precisione, senza ampollosità, interpretazioni e capricci, come alcuni fanno, ma neppur sì aridamente da lasciar confusa quasi una testa di Rafaele con una di Gioanni da Capugnano: la qual cosa è a ottenersi difficilissima, se chi descrive Pitture, o non intenda ben l'Arte, o non abbia molt'anima. Sarebbe necessario il saperne parlar con linguaggio adattato alla maniera di ciaschedun Artefice, altro ben richiedendosi che l'uso di certi generali termini, i quali vorrebbero essere appunto così diversamente temperati come diverse sono le fogge usate dai Pittori nel comporre e nello stemperare e mescolare sulla tavolozza i colori. Converrebbe del pari essere informato de' veri Autori, e della età in cui dipinsero il determinato Quadro, affin di notare per quali gradi andassero o migliorando o variando il loro carattere: il che da pochi si osserva e di rado far si può, ora per mancanza di notizie, ora per difetto di confronti. Riguardo poi alla integrità di un Catalogo, questa sarà sempre grata ove si descriva una scelta Galleria, in cui non sieno stati accolti se non Quadri di bravi Autori; ma come vuoi mai che piaccia in un registro di Pitture di Chiese, ove sovente presso un'opera di prima classe vedesi collocato il più sordido empiastro che mai facesse Sacco-

Affò rotto? Dirai che si noti il buono, si accenni appena il mediocre, e l'infimo si tralasci. Ciò mi piace perché così piacerebbe agli intelligenti. È però il mondo pieno d'ignoranti e di presuntuosi che non distinguendo né buono né mediocre né infimo, ti si serrano alla vita e ti chiedono ragione di ciò che ài scritto e di ciò che non ài scritto, ponendoti in angustia; di modo che se tu lasciassi di parlare di un qualche San Cristoforo, o di un qualche San Rocco dipinti colla scopa, potrebbe il Campanaro fartene pagare lo scotto'.

Modo d'intendere i pittori più antichi (Dialogo IV tra Frombola e un cavaliere viaggiatore, 1796).

Cav. 'Dovunque ò scorto lavori di quei tempi [del Quattrocento], specialmente fatti fare da Personaggi magnifici, come appunto erano i vostri Rossi, vi trovai dentro un gusto squisito... Vi dirò, che avendo io girato per mio diletto il piano, e il monte anche di questo Stato, vidi in due Castelli, fondati dal Conte Pier-Maria Rossi... monumenti di Pittura per quel tempo assai buoni. Nella Rocca di Torchiara osservai all'Altare dell'Oratorio un'Ancona distribuita in cinque comparti, ove su quel di mezzo sta dipinta in tavola Maria Vergine col Bambino e molti Angeli... così bene che non si può desiderar di meglio... L'Autore e l'età di tale Pittura raccogliesi dalla iscrizione posta sul gradino del seggio, ove posa la Beata Vergine: *Benedictus Bembus eddiit* (così) *MCCCCLXII. Mensis Maii* [è il polittico oggi a Brera]. Di questo Benedetto Bembo io non conosco altre Pitture né trovo Scrittore che di lui parli; ma, a mio giudizio, fu Artefice di merito [segue un accenno agli affreschi di Torchiara allora assai guasti]. Vidi poi l'altro Castello da lui fondato e denominato Roccabianca... in cui è pure una Torre con una stanza... nella quale osservai dipinta in più comparti tutta la Novella centesima del Decameron di Gioanni Boccaccio con tanta diversità di figure, e tal maestria, servata la ragione de' tempi, che non ne sapeva levar l'occhio [oggi nel Museo del Castello a Milano]. Chi solo è avvezzo al moderno, non conoscerà il bello di simili cose; ma chi confronta co' tempi gli sforzi, e i progressi delle Arti, e sa uniformar il gusto con filosofica moderazione al genio de' secoli, credetemi, che vede molto in quegli antichi lavori'.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (VIII-1956)
Autorizz. Tribunale di Firenze n. 156 del 28.1.1950 *Sped. in abb. post. gruppo IV*

PAOLO GRAZIOSI

L'ARTE DELL'ANTICA ETÀ DELLA PIETRA

Un volume di pp. XII - 289, mm. 254×348, 1158 ill. in 300 tavv. f.t. di cui 45 a colori, rilegato in tela e oro, sopraccoperta a colori. L. 14.500

Questo libro sull'arte dell'Antica Età della Pietra è l'opera di carattere generale più completa, per la documentazione iconografica, fino ad oggi pubblicata in tal campo: offre infatti un panorama completo del grandioso fenomeno della nascita, dello sviluppo e dell'evoluzione della più antica arte dell'umanità, nel suo principale focolare, come nelle sue manifestazioni periferiche, in oltre mille riproduzioni in nero e a colori di documenti d'arte rupestre e mobiliare.

L'opera è impostata in modo tale da costituire uno strumento di lavoro indispensabile per gli specialisti nel campo della preistoria, ma anche una fonte documentaria del più vivo e palpitante interesse per tutti coloro che si occupano d'arte, sotto l'aspetto estetico, critico e creativo. Il fenomeno arte è considerato ai suoi inizi e nei suoi sviluppi sia da un punto di vista generale per quanto riguarda il fatto estetico, i problemi cronologici e quelli etnologici ad esso connessi, sia da un punto di vista particolare, con la descrizione e con l'esame critico dei più importanti documenti di quest'arte.

Il volume consta di una parte introduttiva, nella quale vengono rievocate le vicende storiche relative alla scoperta, allo studio e alla classificazione delle più antiche opere d'arte dell'umanità, e viene presentata la distribuzione geografica dei vari documenti, le loro caratteristiche tecniche, i complessi problemi relativi all'età e allo sviluppo di tali manifestazioni, il loro significato e scopo. Una seconda parte è dedicata all'arte così detta mobiliare; una terza parte all'arte rupestre.

Il volume si arricchisce di numerosi schemi, tabelle, illustrazioni nel testo, carte di distribuzione, elenchi, indici, e di 1158 illustrazioni in 300 tavole f.t., di cui 45 in quadricomia.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana,** *poesie,* premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica Italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua,** *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra,** *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - **Il bastardo,** *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume,** *romanzo.*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo.*

Vittorio Sermonti - **La bambina Europa,** *romanzo.*

P. Paolo Pasolini - **La meglio gioventù,** *poesie.*

Sandro Sinigaglia - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

SANSONI FIRENZE